أدونيس

النّصّ القرآني وآفاق الكتابة



دار الآداب

دار الكتاب العربي القاهرة
٥٢ شارع عبد [illegible]
ت: ٣٩١٦١٢٢ فاكس: ٣٩٠٩٦١٨
سجل تجاري ب.ض ٢٧٧٦٥

النّص القرآني وآفاق الكتابة

أدونيس

النصّ القرآني وآفاق الكتابة

دار الآداب - بيروت

للمؤلف

مجموعات شعريّة

قصائد أولى، ١٩٥٧.
أوراق في الرِّيح، ١٩٥٨.
أغاني مهيار الدمشقي، ١٩٦١.
كتاب التحوُّلات والهجرة مع أقاليم النَّهار واللَّيل، ١٩٦٥.
المسرح والمرايا، ١٩٦٨.
هذا هو اسمي، ١٩٧١.
مفرد بصيغة الجمع، ١٩٧٥.
المطابقات والأوائل، ١٩٨٠.
شهوة تتقدَّم في خرائط المادّة، ١٩٨٧.
احتفاءً بالأشياء الواضحة الغامضة، ١٩٨٨.

دراسات

مقدّمة للشِّعر العربي، ١٩٧١.
زمن الشِّعر، ١٩٧٢.
الثَّابت والمتحوِّل: ١٩٧٤ ـ ١٩٧٨
أ ـ الأصول
ب ـ تأصيل الأصول
جـ ـ صدمة الحداثة
فاتحة لنهايات القرن، ١٩٨٠.
سياسة الشعر، ١٩٨٥.
الشعريّة العربيّة، ١٩٨٥.
كلام البدايات، ١٩٨٩.
الصوفيّة والسورياليّة، ١٩٩٢.

مختارات

ديوان الشِّعر العربي (ثلاثة أجزاء، مقدّمة) ١٩٦٤ ـ ١٩٦٨.
مختارات من شعر السيَّاب (مع مقدّمة)،
مختارات من شعر يوسف الخال (مع مقدّمة)، ١٩٦٢.
مختارات من شعر شوقي (مع مقدّمة)، ١٩٨٢.
مختارات من شعر الرّصافي (مع مقدّمة)، ١٩٨٢.

مختارات من الكواكبي (مع مقدّمة)، ١٩٨٢.
مختارات من محمد عبده (مع مقدّمة)، ١٩٨٣.
مختارات من محمد رشيد رضا (مع مقدّمة)، ١٩٨٣.
مختارات من شعر الزهاوي (مع مقدّمة)، ١٩٨٣.
(الكتب الستّة والأخيرة اختيرت وقُدِّم لها، بالتّعاون مع خالدة سعيد).

ترجمات

الأعمال المسرحيّة الكاملة لجورج شحادة، ١٩٧٥.
الأعمال الشعريّة الكاملة لسان ـ جون بيرس، ١٩٧٦.
الأعمال الشعريّة الكاملة لإيف بونفوا، ١٩٨٦.
مسرحيّة فيدر لراسين، ١٩٧٥.
الشّقيقان العدوّان لراسين، ١٩٧٥.

فهرست

احتفاءات

النّص القرآني
وآفاق الكتابة

الطبعة الأولى
١٩٩٣

أصول

بداية بين منفيين؟

- ١ -

أكتبُ بلغةٍ تنفيني.

أمٌّ تنفي ابنَها، شعريّاً، منذ أن يتكوّنَ في رَحِمِها: تلك هي الصّورة الرمزيّة للعلاقة الواقعيّة بين الشاعر العربيّ ولغته. وإذا أخذنا بما تقوله التّوراة عن هاجَر وإسماعيل، وما اسْتعادَهُ القرآن، فإنّ الأمومةَ والأبّوةَ، إضافةً إلى اللّغة، ولدت جميعاً، بالنسبة إلى العربيّ، في المنفى.

الوطن ـ الأمّ، عربيّاً، هو، بحسب هذا القول، المنفى.
إذن، في البدء كان المنفى.

- ٢ -

هذا هو الأصل ـ أسطورةً ولغةً.

غير أنَّ النبوّة الإسلاميّة أسَّست، داخل هذا الأصل، لِبَدْءٍ آخر. أخرجتِ اللّغةَ من مَنْفاها على الأرض، وأَسْكَنتها في وطن الوحي: السّماء. الوحي هو هذا البدء الآخر. والوحي رسالةٌ إلى الأرض ـ المنفى، لكي تتطهّر وتنجوَ، وتُصبحَ على صورة السّماء. وقد تُرِكَ للإنسان، بوصفه خليفةً يتابعُ النبيّ الذي بلّغَ الوحي، أن يجدَ الطُّرقَ الجديرةَ بتطبيق ما يعلّمه الوحي. هكذا أخذ الوحي يتحوّل إلى تعاليمَ وتدابيرَ وتنظيمات. وغلبت، في الممارسة، لسببٍ أو آخر، ـ النَّظرةُ إلى الوحي، بوصفه تشريعاتٍ وقوانين، أي بوصفهِ نظاماً.

- ٣ -

في كلّ نظامٍ شَكْلٌ من أشكال النّفي. ليس لأنّه تحريمٌ وتحليلٌ لا غير، بل لأنّه أيضاً حَدٌّ، ومسارٌ مُحدَّد. ولأنّه، قبل هذا كلّه، ينفي الإنسان من داخلهِ الحميم الخاص، لكي يثبّته في الخارج العامّ.

هكذا يمكن القول إنّ الحياة العربيّة كانت، شعريّاً، منذ البدء مَنْفى كلامٍ، ومنفى نظام. وقد عرف المبدعُ العربيّ

ماضياً، ويعرف حاضراً، مختلف أنواع النّفي: الرّقابة، المنع، الطّرْد، السجن، القتل.

- ٤ -

ربّما نَجِدُ في ذلك ما يُوضِح كيف أنّ الآخرَ يبدو كأنّه خَلاصُ للذات. فالآخَرُ ليس ماضياً، بل مستقبل. وليس مرآةً. وهو لا يُعيد الذّات إلى الطّفولة. إنّه، بالأحرى، يحرّكها في اتّجاهِ المجهول، في اتّجاه ما هو غريبٌ عنها وعليها.

وليس الشّعر في هذه العلاقة مع الآخر «الجنّة الضّائعة»، أو «العصرَ الذهبيّ». إنَّه، على العكس، سؤالٌ يقودُ باستمرارٍ إلى سؤال. ويتطابَقُ الآخر، بوصفه سؤالاً، مع الذّات، بوصفها تَعيشُ مَنْفى الجواب. هكذا يكون الآخر للذاتِ عنصرَ تكوين، من حيث أنّه عنصرُ كشْفٍ معرفيّ. كأنّ الآخرَ، في هذا المستوى، هو البعد المتسائلُ في الذّات.

- ٥ -

الآخَرُ، كانَ دائم الحضور في التجربة الإبداعيّة العربيّة. ففي اللّغة التي يكتب بها المبدع العربيّ لغاتٌ كثيرة، قديمة وحديثة. والعربيّة، شعريّاً، جمعٌ بصيغة المفرد.

غيرَ أنّ عوامِلَ كثيرة، داخليّة وخارجيّة، أَوْصلتِ اللّغة العربيّة إلى مَرْحلةِ اللّاقَوْل أو اللَّغو: ليس لها اليوم، إبداعيّاً، ما

تقولُه بالحرّيّة التي يفترضها الإبداع. أصبحت، بالأحرى، لغةَ سكوتٍ وإسْكات. والخَرَسُ، لا النُّطْقُ، هو مَدارُها.

نُضيف أنَّ الآخَر، وهو هنا الغَرْبيُّ أساساً، أصبح هو أيضاً، بفعل عوامل كثيرة، حَدّاً وقَيْداً. لعلّه يرى أنّه حرٌّ لنفسه، داخل حدوده، أو لعلّه يرى أنَّ الآخر، وهو هنا العَربيّ أساساً، ليس إلّا جواباً عن سؤالٍ خاصٍّ ومحدود ـ جواباً يعرفه مسبّقاً، لأنّه هو نفسه الذي هيّأه، وِفْقاً لخياله، وحاجته، ومصلحته.

في ذلك نلاحظُ أنّ المبدعَ العربيّ يعيش غياباً مزدوجاً: عن ذاته، وعن الآخر، وأنّه يعيش بين مَنْفَيَيْن: منفى الدّاخل، ومنفى الخارج، أو بحسب تعبير سارتر، بين جحيمين: الذّات، والآخر.

الأنا ليست الأنا، وليست الآخر.

الغياب والمنفى هما وحدهما الحضور.

ـ ٦ ـ

أن أكون شاعراً يَعني أَنْ أظلَّ أشعرُ، فيما أواصل الكتابة، أَنّني لم أكتب بعد. فالشّعرُ وَعْدٌ دائمٌ بالبدء، أو بدءٌ دائم. وبما أنّ المعنى لا يُدرَكُ إلّا بالكلام وعِبْرَهُ، فلن يكون لوجودي معنى إلّا إذا كنت قادراً على الإفصاح عنه، أي على الكلام.

في هذه المسافة، في هذا الأمل، في هذا الوعد، يحاول

الشاعر العربيّ أن يتكلّم ـ أعني أن يكتبَ، وأن يبدأ.

لكن، كيف تمكن بدايةٌ بين منفيَيْن؟

وقبل ذلك، ما البداية ـ خصوصاً في ثقافةٍ تأسَّست في المَنْفى، وعلى المَنْفى؟

أسأل لكي أجيبَ، مداورةً، أنّ الشِّعْرَ في اللّغة العربيّة كان وسيبقى محاولةً لتأسيس بدايةٍ لا تتأسّس، بل يبدو أنّ تأسيسها مُحال. غير أنّ الشَّاعر العربيّ مدفوعٌ كيانيّاً بقوّةِ الكتابة نفسها، قُوّةِ الشعر الذي هو، تحديداً، حضورٌ، إلى أن يعيش ويكتب في تَوَهّم الحضور، أي في وَهْم التأسيس. ولا يقدر، فيما يعيش ويكتب في هذا الوَهْم، إلّا أن يتكلّم على وَهْمٍ آخر: الحرّيّة، الديموقراطيّة، حقوق الإنسان.

أقول: وهْم، ذلك أنّك لا تستطيع أن تكون حرّاً أو ديموقراطيّاً، إلّا إذا كنتَ موجوداً ـ داخل ذاتك، ولذاتك، وفقاً لعبارة الفارابي. فمسألة الحرّيّة، والديموقراطيّة لا تَتمثّل، بالنسبة إلى الشَّاعر العربيّ في يقظة الفرديّة، أو في الممارسة الكاملة للديموقراطيّة وحقوق الإنسان، كما هي بالنسبة إلى الشاعر الغربيّ. إنّها تتمثّل، بالأحرى، في ما هو أكثر أوّليّةً: الوجود، خارج كلّ منفى. إذْ كيف أتكلّم على الحرّيّة والديموقراطيّة وحقوق الإنسان، وأنا لست أنا، ولست موجوداً في ذاتي لذاتي،

ولست موجوداً للآخر؟ كيف أتكلّم ووجوديَ نفسه مَنْفَى، وهو منفيٌّ في **اللاَّ**، المؤسِّسة والمؤسَّسَة؟

- ٧ -

اللّغة المؤسَّسيَّةُ تغمر الآن الذّات والآخر، وتُزلزل أُسس الحرّيّة والديموقراطيّة وحقوق الإنسان. إنّها لغة مَوْتٍ وإماتة.

الموت لا يرى إلّا الموت.

ولا تقدر الذات الميّتة أن ترى الآخر إلّا على صورتها: ميتاً.

الموت، اليوم، هو شعرنا الوحيد.

النّص القرآني وآفاق الكتابة

- ١ -

أُشير، أوّلاً، أَنّني أتكلّم على الكتابة القرآنيّة بوصفها نَصّاً لغويّاً، خارج كلّ بُعْدٍ ديني، نظراً وممارسةً: نصّاً نقرؤه، كما نقرأ نَصّاً أدبيّاً.

وأُشير، ثانياً، إلى أنّني لا أدخل في أيّ تساؤلِ حول المسافة بين وحيه وتبليغه، وتدوينه، ولا حول نزوله. وأضع جانباً كيفيّة التدوين، ومن دَوّنَ، وظروفَ التدوين، والنقاش الذي دار حول هذا كلّه.

وأُشير، ثالثاً، إلى أنّني لا أدخل في الجدل التاريخي حول تسلسل السّور أو النصوص: أهي متسلسلةٌ وفقاً لنزولها أو لا. ولا أدخل كذلك في بناء السورة وتركيبها: هل فيها آيات نزلت

في فتراتٍ متباينة، أم لا. ولا أدخل في بحث التباين بين النزول والكتابة.

أكتفي، رابعاً، بالإشارة إلى أنَّ النصَّ القرآني نزل متقطّعاً على امتدادِ ثلاث وعشرين سنةً، تبعاً للوقائع والأحداث ومقتضيات الحال، وإلى أنَّه كان يُحفظ في الذاكرة، قبل تدوينه، وفي أثنائِه، وقبل أن يتّخذَ هذا التدوين شكلهَ الأخير في مصحف عثمان ـ الخليفة الثالث.

وربَّما أثارت عبارة «الكتابة القرآنيّة» تساؤلاً، ذلك أنَّ القرآن نزل وحياً، وبُلّغ شفويّاً. والكتابة عمل إنساني قام به أشخاص كلّفوا به. والجواب عن هذا التساؤل هو أنّني أتحدَّث عن النصِّ القرآنيّ كما دُوِّن، استناداً إلى سماعه من ناقله النبي الذي سمعه مباشرةً من الوسيطِ بينه وبين الله: الملاك جبرائيل، ممَّا تُجمع عليه الروايات كلّها.

ـ ٢ ـ

يجيب النصّ القرآني عن أسئلة الوجود والأخلاق والمصير. وهو يجيب عن ذلك بشكلٍ جمالي ـ فني، ولهذا يمكن وصفُه بأنَّه نَصٌّ لغويٌّ ـ أعني لا بدّ لفهمه من فهم لغته أوّلاً. وهذه اللغة ليست مجرّد مفرداتٍ وتراكيب، وإنَّما تحمل رؤيا معيَّنة للإنسان والحياة، وللكون ـ أصْلاً، وغيباً، ومآلاً.

وقد تجسّد هذا الشكل الجمالي في كتابةٍ فاجأت العرب، بحيث أجمعوا على أنَّها فريدة، لم يروا مثلها، وعلى أنَّها لا تُضاهى. وهكذا لم يعرفوا كيف يحدِّدونها، استناداً إلى المعايير التي يعرفونها، فقالوا: إنَّها نثرٌ لكنَّها ليست كمثل النَّثر، وإنَّها شعر لكنَّها ليست كمثل الشِّعر. وهي إذن كتابة أكثر من أن تنحصر في الشِّعر أو النَّثر. وقالوا: إنَّها كتابة لا توصف، وسرٌّ لا يمكن سبرُه. واتفقوا على أنّها نَقْضٌ لعادة الكتابة شعراً، وسجعاً، خطابةً ورسالةً، وأنَّها نوعٌ من النَّظم في تركيبٍ جديد.

وإذا أُضيف إلى ذلك كونُ النصّ القرآني هو «جوامع الكَلم»، كما جاء على لسان النبيّ، وأنَّه نوع من استعادةِ الوحي قبله، استناداً إلى حديث في صحيح البخاري يقول: «أنا والأنبياء إخوة»، بمعنى أنَّ أمّهاتهم متعدِّدة، لكن دينهم واحد، واستناداً إلى الرواية القائلة إنّ ورقة بن نوفل، ابن عمّ زوجته خديجة، وصف ما أنزل على محمد بأنَّه «الناموس الذي نزّله الله على موسى» ـ أقول، إذا أضفنا هذا كلّه، تتجلّى لنا شدّة المفاجأة اللغويّة والمعرفيّة، التي مثّلها هذا النصّ، بالنسبة إلى العرب، وكيف أنّ هذا النصّ يقدِّم نفسه على أنَّه الكونُ كلّه في كتاب، أو على أنّه، كما وصف نفسه: **الكتاب**.

غيرَ أنَّ دهشة العرب الأولى، إزاء القرآن، كانت لغويّة. فقد

افْتُتنـوا بلغته ـ جمـالاً، وفنّاً. وكـانت هذه اللّغـة المفتـاحَ المبـاشر الذي فتح الأبواب لدخـول عالم النصّ القـرآني، والإيمان بـدين الإسلام. ولهذا لا يمكن الفصل، على أيّ مستوىً، بين الإسلام واللّغـة. ويمكن القول إنَّ المسلمـين الأوائل الـذين شكَّلوا النواة الصّلبـة الأولى للدعوة إلى الإسـلام، آمنوا بـه أوّلاً بوصفـه نَصّاً بيـانيّاً امتلكهم: آمنـوا بـه، لا لأنَّـه كشفَ عن أسرار الكـون، والإنسان، أو قدَّم لهم نظاماً جديداً للحيـاة، بل لأنَّهم رأوا فيـه كتابةً لا عهد لهم بما يشبههـا. باللّغـة، تَغيّر كيـانُهم من داخل، وبـاللّغة تغـيّرت حياتهم. تمـاهوا معـه ـ لغةً وتعبيـراً، فصار هـو نفسـه وجودهَم. كـأنّ اللّغة هنـا هي الإنسان، لا بـوصفها أداةً تصل بينه وبين العالم، بل بِوَصْفِها ماهِيّةً له.

ـ ٣ ـ

وصف النصّ القـرآني نفسه بـأنَّه «قـرآن عَجَبٌ» (٧٢ : ١) لا من حيث لغتـه وحدهـا، بل أيضـاً من حيث إجابتـه عن أسئلة الوجود والأخـلاق والمصير. ووصفَ نفسـه بأنّـه «الكتاب» ـ من حيث أنَّه مُطلق اللّغة، ومطلَقُ الوجود، ومطلَقُ المعنى.

يتـألَّف النصّ القرآني من سُوَر، وتتـألّف السّـورة من آيـات. والسُّورةُ لغةً، هي المنزلة أو الرّفعة. وهي كذلك ما حَسُنَ من البناء،

وطال. وهي كلّ منزلةٍ منه. وسُمِّيت السُّورة من النصّ القرآني سورةً لأنَّها تتدرَّج منزلةً منزلةً، مُنْقَطِعَةً عمَّا يسبقها وعمَّا يليها. أي أنَّ لكلِّ سورةٍ مبتدأً وخاتمةً، بهما تتميَّز عن غيرها.

أمَّا الآية فسُمِّيت بهذا الاسم، إمَّا لأنَّها علامةٌ تشير إلى وَقْفٍ وانقطاع، وإمّا لأنّها مجموعةٌ من حروف القرآن.

والسّورة، من حيث البناء، مقطّعة، متقطّعة، مسجَّعة غالباً، ومقفّاةٌ أحياناً، خصوصاً في السّور المكِّيّة. وهناك سورٌ هي، على العكس، منتظمة، متواصِلة، بأوزانٍ متنوّعة، وفقاً لإيقاعاتٍ تخرج على النظام الوَزْني. السّورة، بشكلٍ عام، مفتوحةٌ كجزءٍ محدودٍ من فضاء غير محدود. إنَّها كمثل نجمةٍ سابحةٍ في سماءٍ هي **الكتاب**. وكما أنّنا نستطيع أن نرى النّجمةَ من جميع جهاتها المرئيّة، كذلك نستطيع أن نقرأ السورة من حيث شئنا. فهي لَألأةٌ وتوهّج، أكثرُ ممَّا هي معمارٌ أحكمت هندستهُ من خارج.

ويمكن أن نشبّه السّورة بأنَّها لوحةٌ أو بساطٌ باذخٌ من الكلمات، منتظمةً في خطوطٍ وأشكالٍ وألوان، بتنوّعٍ وتعدّدٍ وتشابك. البياض بين آياتها جزءٌ من هذا البساط، وهو بياضٌ تكسوه علامة الوقف، الفاصلة بين الآية والآية. والصّمت في قراءتها هو أيضاً جزء منها، لأنَّه يَدخل بين الآية والآية بوصفه وَقْفاً كذلك.

كـأنَّ السور بستـانٌ هو **الكتـاب**، وكلُّ منهـا بابٌ لـه. بستانٌ نقدر أن ندخل إليه من أيّ مكانٍ شئنا، ومن أيّـة جهة. بستـانٌ بلا تخوم، ذلك أنَّه هو تخومُ الأشيـاء كلّها. كتـاب للكون، هـو الكون كلّه، والسُّورُ صفحـاته. أو لِنقـل: السُّور كمثـل النّجوم تتآلف كلّها في الفَلكِ الواحد: **الكتاب**.

معظم السور بوتقةٌ تنصهر فيها الخطبة والمَثل والنشيد، الحِوارُ والقَصص والصّـلاة، عَـالمُ الحضــور وعـالم الغيب، في نسيــجٍ متـواصـل دون نُقَطٍ وفـواصـل وأهلّة (تلك التي كـان مـالارميـه يسمِّيها عكاكيز).

والسّورة من حيث بنيتها الموسيقيّة، خصوصاً الســورة المكِّيّة، نــظامٌ إيقـاعيٌّ خــاصّ، حلّله بيـار كــرابــون دوكــابــرونــا. Pierre Crapon de Caprona في كــتــابــه المـهــمّ: (Le Coran: aux sources de la parole Oraculaire, Paris 1981) وكان في ذلك رائداً، لم يسبقه أحد، ولم يتابعه أحدٌ، فيما أعلم.

رأى كـرابّون أنَّ لبعض الســور المكِّيّـة (رقم ٩٤، ٩٢، ٩٣) شكـل الربـاعيّة (Quatrain) ورأى أنّ بعضَهـا يقوم عـلى الترنيم (modulation) وأنّ بعضهـا يقـوم عـلى مؤلفـاتٍ مـوسيقيّـة غــير معهودة، وأنّ في بعضها أصواتاً كثيرةً تتحدَّث إلى النبيّ، وأوزاناً متعـدّدة (الســور ٧٤، ٧٥، ٧٦، ٧٨، ٨١) كـأنّها حـواريّـة أو مسرحيّة. ورأى في بعضها جملاً لا يربط بينها غير التّجـاور. وأنّ

الإيقاع المهيمن يجيء من الوحدتين الوزنيّتين: فاعلن، متفاعلن. ورأى أنّ لبعضها وزناً واحداً، وأنّ بعضها ثنائيّ الوزن، وبعضها متعدّد الوزن، وأنّ بعضها (سورة ٦٩) يتضمّن خمسة عناصر وزنيّة.

وفي أثناء تحليله الموسيقيّ، أشار إلى أنّ بعض السور قصصيّ يستعيد قصصَ التوراة، وإلى أنّ بعضَها متأثّر بالطرق الكتابيّة القديمة الكنعانيّة (سورة ٧٢) التي يشبهها بالكَانْتات (Cantate).

ونشير هنا إلى أنّ موسيقى الشِّعر، كما عرفها العرب، أقلّ غنىً من موسيقى هذه السور. بهذه الموسيقى، تبدو اللّغة كأنّها نبضُ القلب، وحركةُ الجسد، وكأنّها عناقٌ حيٌّ مع حركة الكون.

ولا تكمن البنية العميقة، في هذه الموسيقى، في التآلف بين حروف اللّفظ المفرد وتناغمها وحسب، وإنّما تكمن كذلك، وعلى نحو أخصّ في طبيعةِ العلاقة القائمة بين الكلمة والكلمة - أو في النَّظْم. وليس الفكر هو الذي يُعيننا على اكتناهِ هذه الموسيقى، وإنّما تكمنُ طريقُنا إليه في الحِسّ والذوق.

هكذا تتمثّل البنية الداخليّة العميقة للنصّ القرآني في موسيقيّة لغته. فالنصُّ القرآنيُّ نغم، ويمكن أن نتكلّم عليه بوصفه نغماً. ولا تندرج أنغامه في نَسقٍ معيّن، أو نظامٍ وزنيّ ثابت، وهذا ممّا يجعلها حركيّة ومفتوحة.

- ٤ -

ما الاسم الأدبيّ الذي يمكن أن نسمّي به السورة؟

قبل الإجابة، أُعيدُ طرح السؤال الأساس الذي طرحـه النقّاد العـرب، إزاء النصّ القرآنيّ، وهـو التالي: أين مكـان المزيّـة في الكلام، أي في الكتابة؟ أو: ما الخصوصيّة التي لا تكـون الكتابـة كتابةً إلاّ بها؟

سأقتصر على إيراد جواب أكـثر النقّاد العـرب عمقـاً وفهـماً، عنيت الجـرجاني. فهـو، بعـد أن يقـرِّر أنَّ النصّ القـرآني نَقضٌ لعـادة الكتابـة العربيّـة، شعراً ونثـراً، وبعد أن رأى أنَّ المعـايير التقويميّة المعروفة لا تُجدي في تقويمه، اقترحَ لتقويمه معياراً جديداً سَمّاه النظم. وتعريف النظم أمرٌ صعب ـ لكنّه يحدّده مع ذلـك، بقوله إنَّه طريقةٌ مخصوصـة في نَسَقِ الكلمات بعضِها مـع بعض. أي هــو نــوع خــاصّ من التــأليف والــتَّرتيب، ومن النســج والصِّياغة.

ويشبّه النَّظمَ بـالديبـاج. وتكمن خصوصيّتـه إذن، لا في كونه ديباجاً، بل في كيفيّة ذهاب الخيوط ومجيئها في هذا الدّيباج ـ ماذا يذهب منها طـولاً، وكيف؟ وماذا يـذهب عَرْضـاً، وكيف؟ وبِمَ يُبْدأ، وبِمَ يُثَنَّى، وبِمَ يُثَلَّث، وكيف؟

وإذا كان النَّظم شبيهـاً بالنَّسـج والتأليف والصِّيـاغة والتحبـير

والبناء والوشي، فإنّه يوجب في تقويمه النَّظر إلى أجزائه في تـآلفِ بعضهـا مـع بعض لكي نعـرف الأسبـابَ التي دعت إلى وضــع أحدها حيث وُضِع، والتي اقتضته بحيث أنّه لو وُضِـع في مكانٍ آخر، لاَخْتَلَّ النّسج أو البناءُ كلّه.

هكـذا لا تَتفاضـل الكلمات من حيث هي ألفاظٌ مفـردة، بل من حيث نسجُها ودرجة التَّـلاؤم بين معنـاها ومعنى اللَّفـظة التي تسبقها واللّفظة التي تليها. والنّظم على هذا نوعٌ من خَلْق تطابقٍ مُحْكَمٍ وتـامّ بـين اللَّفظ والمعنى. وخصـوصيّتـه تنتمي إلى حيّــز المعنى، أوليّـاً، أي حيّـز الـرؤيـا والتَّجـربـة. أو لنقــل، بتعبـير الجرجاني، إنَّ المزية في نظم الكلام «ليست حيث نَسمع بالأذن، بل حيث ننظر بالقلب، ونستعين بـالفكر» (الإعجـاز، ص ٥١). وتتجسّد هذه المزية، على نحوٍ خاص، وعلى مستـوى التعبير، في المجاز ـ استعارةً وتمثيلاً، وفي الكِنَـاية. فالمجـاز والكِنايـة يتيحان للمعنى أن يتجلّى في صورٍ مختلفـة، تجعله متنوعّ الأبعـاد، متنوعّ الجمال. وعلى هذا فإنَّ قيمـة الصَّنيع الأدبي ليست في معنـاه بحدّ ذاته، بل في لفظه ـ حاملاً له، مفصحاً عنه. بل إنَّ الشعر حـين يفقــد الحُسْنَ في لـفــظه ونــظمِــه لا يسـتحـقّ اسم الـشّعــر (ص ١٩٨). ذلـك أنَّ اللَّفظ لا يوصف بـالفصـاحـة من أجـل جرسه وصداه، بل من أجل مزيّةٍ في معناه. فـالفصاحـة لا تُقال عن الألفاظ إلاّ بوصفها نَظْماً.

باختصارٍ، إنَّ خصوصيَّة الصّنيع الأدبيّ هي في شكله (ص ٢٠٥).

- ٥ -

أعود إلى السؤال: ما الاسم الأدبيّ الذي يمكن أن نسمّي به السورة؟ والجواب، انطلاقاً من القول إنَّ خصوصيّة الصَّنيع الأدبيّ هي في شكله، هو أنَّنا لا نقدر أن نسمِّيها، أو أنَّ علينا أن نبتكر لها اسماً أدبيّاً خاصّاً. فنحن لا نقدر أن نقول عنها إنَّها نثر، لأنَّ فيها خصوصيّة بناء وتعبير، تميِّزها عن جيع أنواع النَّثر، بحيث لا ينطبق عليها اسم أيّ نوع من أنواعه. ولا نقدر أن نسمّيها شعراً، إذ ليس فيها أيّ استخدامٍ للأصول التي تجعل منها شعراً، على الرَّغم من أنَّها تستخدم مختلف أنواع التعبير المجازيّ، ومختلف أشكال البيان والبلاغة.

نضيف إلى ذلك أنَّ في بناء بعض السّور، وفي صيغها التعبيريّة حرّيّةً عجيبةً وكلّيةً لا تجعل تصنيفَها وحده داخل نوع أدبيّ أمراً متعذِّراً، وإنَّما تجعل فهمَها، هو الآخر أيضاً، أمراً متعذّراً.

أكتفي، للتمثيل على ذلك ببدايات بعض السور المكِّيّة. فمنها ما يبدأ بحرفٍ واحد: ص، ق، ن. ومنها ما يبدأ بحرفين: حاء ميم، طاء هاء، طاء سين، ياء سين. ومنها ما

يبدأ بثلاثة أحرف: ألف لا م ميم، ألف لام راء، طاء سين ميم. ومنها ما يبدأ بأربعة أحرف: ألف لام ميم صاد، ألف لام ميم راء. ومنها ما يبدأ بخمسة أحرف كمثل سورة مريم: كاف هاء ياء عين صاد.

وجميع السور تبدأ بالعبارة: باسم الله الرَّحْمٰن الرَّحيم، ما عدا سورة واحدة، هي التّوبة (رقم ٩).

وفي هذا كلّه ما فرض شروطاً صعبة على من يتصدَّى لتفسير النَّصّ القرآنيّ. فقد اشْتُرِطَ فيه أن يكون على معرفة عليا باللّغة ـ نَحْواً، وصرفاً، واشتقاقاً، وبعلوم البلاغة، وبعلم القراءات، وبأصول الدين والفقه، وبأسباب النزول، وبالنَّاسخ والمنسوخ من الآيات، وبالحديث النبويّ، إضافةً إلى اشتراط الذوق الرَّفيع، والإيمان العميق. وهذه شروطٌ لا تتوفَّر إلّا في الأقلّ الأندر من الناس.

ـ ٦ ـ

هوذا، إذن، نجد أنفسنا أمام نَصّ لا يُسمَّى، أو لا تسمح معاييرُ الأنواع الأدبيّة بتسميته. إنَّه نَصٌّ لا يأخذ معياره من خارج، من قواعد ومبادئ محدَّدة، وإنَّما معياره داخليٌّ فيه. سيكون، إذن، اسمُه الوحيد الاسمَ الذي سَمَّى به نفسه وهو: **الكتاب**. أي أنَّ **الكتاب** هنا اسمٌ إلَهيٌّ، أو هو اسمه لغةً وكتابةً

ومعنى ذلك أنَّه مُطلق: لا يُدرك معناه، ولا يَبْدأُ ولا ينتهي. وهو، بوصفه مطلقاً يتجلّى في زمانٍ ومكان، متحرّكُ الدلالة، مفتوحٌ بلا نهاية. إنَّه الأبديّة المتزمّنة. إنَّه ما وراء التاريخ الذي نستشفّه ونقرؤه عبر التاريخ.

في **الكتاب**، في شكل كتابته، تنصهر الأفكار والأشياء، الحياة والأخلاق، الواقع والغيب. وهذا الشكل شبكةٌ تتداخل خيوطُها وتنحبك في علاقاتٍ متعدِّدة، ومتنوِّعة، مفتوحة كالفضاء. إنَّه فَنٌّ آخر من القول، وفنٌّ آخر للقول. فَنٌّ في الكتابة، وفنٌّ في تكوين النصّ. كأنّه نوعٌ من فكر الكتابة يتبطّن نوعاً من كتابة الفكر. أو لنقل: إنّه، بوصفه نوعاً من كتابة المُطلق، نَوع من مُطْلقِ الكتابة. إنَّه الكتابةُ المطلَقة لكتابةِ المطلق.

- ٧ -

تفتح التجربة الصوفيّة أفقاً آخر لهذه الكتابة، في قراءتها وفهمها. وهي تعطي للنصّ القرآنيّ أبعاداً غنيّة ومتنوّعة يجدر الوقوف عندها، ولو بشكلٍ سريع. ذلك أنَّها أساسيّة في إضاءة الدلالة الكيانيّة للّغة وللكتابة معاً.

النصّ القرآنيّ، كما ترى إليه التجربة الصوفيّة، دالٌّ لغويٌّ لمدلولٍ هو الوجود. الأوَّل رمز، والثاني مرموز إليه. **فالكتاب** هو كلمات الله التي توازي الوجود، وترمز إلى حقائقه، وتوازي

الإنسان، وترمز إليه. إنَّه البَرزخُ بين الله والإنسان، بين المطلق والنسبي.

والكلمةُ الإلَهيّة: «كُنْ» هي في آنٍ قَولٌ ـ فِعل. فليس الوجود إلّا كلماتِ الله. هكذا تكون اللّغة وجوداً، ويكون الوجود لغةً. ويكون **الكتاب** هو نفسه الوجود من حيث أنَّه القول ـ أو اللّغة ممثّلة في الكلمة الإلَهيّة: «كنْ».

واللّغة الإنسانيّة في هذا المنظور، منطوقةً ومكتوبةً، إنَّما هي تَجلٍّ للّغة الإلَهيّة. أو هي الصّورة الظاهرة للُّغة الإلَهيّة الباطنة. وفي هذا ما يشير إلى خطورة الكتابة، وإلى أنَّها مسألة كيانيّة.

نقول، بتعبيرٍ آخر، وفقاً للتجربة الصوفيّة، إنَّ حقائقَ الممكنات هي الحروف الكامنة في الحبر، والورق وما يكتب فيه انبساطُ النور الوجوديّ العامّ الذي تتعيّن فيه صور الموجودات، والكتابة هي سرّ الإظهار والإيجاد، والقلم هو الواسطة والآلة، والكاتب، بالمعنى الأصلي الحقّ، هو الله من حيث كونُه مُوجِداً وبارِئاً ومصوّراً، له العِلم الأوَّلي، وله رؤية الممكنات. وهو كذلك الإنسان الكامل، بوصفه تجلّياً له.

هكذا يكون للغة **الكتاب** ظاهر وباطن. الدّلالة في ظاهر اللّغة وضعيّة، عُرفيّة، اتّفاقيّة. والدلالة في باطنها، ذاتيّة. فهناك تعارض بينهما يزيله الإنسان الكامل، ذلك أَنّه البرزخ الجامع بين

الظاهر (اللّغة الإنسانيّة) والباطن (اللّغة الإلهيّة).

ولا يقدر الإنسان أن يفهم هـذه اللغة، بـوصفها باطِناً، إلاّ إذا تجاوزها بوصفها ظاهراً. ولا يقـدر أن يحقِّق هذا التجـاوز إلاّ إذا حقَّق في ذاتـه حالـةً عليـا من الشّفـافيّـة تَصله بـالمطلق، أو الغيب، بحيث يَتحـوّل إلى نَفَسٍ إلهيّ. يدرك آنـذاك أنَّـه ليس هـو، بوصفـه فـرداً، من يفكّـر، وإنَّمـا «يُفَكّـر»، وليس هـو من يكتب ـ بل النَّفَسُ الإلهيّ. فهو ليس مفكّراً وكاتبـاً، إلاّ بوصفـه «مُفَكَّراً» و«مَكْتوباً».

وفي هـذا الأفق الصوفيّ، يمكن القـول إنَّ **الكتاب**، بـوصفـه مطلقاً، لا يبدأ ولا ينتهي، كما سبقت الإشـارة إلى ذلك. فهـو، في هذا الأفق، الله نفسه: كـلّي الظهـور، وكلّي البـطون في آن. يُـرى ولا يُـرى في آن. يُــوصَف ولا يُـوصف في آن. يُفهم ولا يُستنْفَدُ في آن. وكلّ كتابة خارجه لا تَقولُ إلاّ استحالةَ القول.

هكذا يكون **الكتابُ** لغةً تعيد باستمرارٍ خلقَ اللّغة. لا تعـود مجرَّد علامات وأدوات. اللّغة هنا، لَحْظةَ هي أبجـديّةٌ، إنَّمـا هي في الـوقت نفسه كـونٌ وألوهـة، أسرارٌ وغيوب. إنَّها الشيء ومـا وراءه. إنَّها اللاّمتناهي: الأصل والمعاد.

والكتابُ هنا ضرورةٌ، بوصفه كتابةً، لكنَّـه مصادَفَـةٌ بوصفـه قراءة. لنقل، بتعبيرٍ آخر، إنَّـه بوصفـه الأوَّل إحكامٌ، وبـوصفه الثّاني، إلهام.

ولا تكون الكتابة، في هذا الأُفق، كتابةَ الحياة إلّا لأنَّها كتابةَ الموت. كتابة الكائن من أجل الموت. كتابة التمحور حول الجذر، لا حول الثمرة، عبوراً على جسر الفاجعة ـ الحياة، جسر الزوال.

وطبيعي أنَّ **الكتاب** في هذا الأفق ليس ذاتيّاً، وأنَّه يعالج الأشياء بشمولها، لا بجزئيَّاتها. إنَّه تَعَالُقٌ مع الكون لا مع الذات ـ لكنْ عِبرها. كأنَّ لما وراء الطبيعة طبيعةً خاصّةً تُفصح عنها، وهذه الطبيعة الخاصّة هي الكتاب.

هل نقول، في هذا الأفق، إنَّ الكاتب هو ذلك الكائن المتخيَّل في ذلك الاتّحاد الإلّهيّ ـ الإنسانيّ، باللّغة وفيها؟ هل هو ذلك الضّوء الجامع بين المُرسِل والمُرسَل إليه والمُرْسَل؟ بين المطلق والتاريخ؟ هل الكاتب هو اللّاكاتب؟ هل غيابه هو نفسه حضوره؟ وهل الكتابة المثلى هي التي تتمّ دونَ كاتب؟

ـ ٨ ـ

أصل ممَّا تقدَّم إلى الخلاصات التالية:

أوَّلاً، إنَّ النصَّ القرآنيّ يتجاوز الشخص: الله هو الذي أوحاه، ونقله إلى النبيّ ملاكٌ، وبلّغه النبيّ إلى النَّاس، ودَوّنه كُتَّابُ الوحي. إنَّه عملٌ إلّهيٌّ ـ إنسانيّ. عملٌ كونيّ. وهو، بوصفه كذلك، محيطٌ بلا نهاية، لِلمُتخيَّل الجَمْعي.

وربّما كانَ أعقدُ ما فيه، بوصفه كتابةً، خِلافاً لما يبدو ظاهريّاً، هو أنّه متابَعَةٌ لما قبله وتكملة: إنَّه خاتمة النبوَّات، وخاتمة الكتابة. إنَّه، بمعنى ما، أنهى الكتابة. ذلك أنَّه لم يكتب الأثر الذي يولِّده الشيّء، وفقاً لتعبير مالارميه، وإنَّما كتبَ الشيّءَ ذاتَه.

لهذا لا يطرح النصّ القرآنيّ مسألة ما الشّعر، أو ما النَّثر، وإنَّما يطرح السؤال: ما الكتابة، وما الكتاب؟

هكذا يُقْرَأُ النصّ القرآنيّ بوصفه نَصّاً يجمع في بنيته أشكالَ الكتابة جميعاً. كأنَّه أعادَ الأبجديّة إلى فطرتها، قبل الكتابة، وفيما وراء الأنواع الكتابيّة. وكأنَّه وضع هذه الأنواع بين قوسين أو ألغاها، ليخلقَ نوعاً آخر.

ثانياً، الدِّين واللّغة في هذا النصّ شكلٌ روحيٌّ واحد، أو بنية روحيّة واحدة. لهذا يتكوَّن من الغامض الذي لا يمكن أن يعرفه الإنسان، ومن الواضح الذي يُعْرَفُ مباشرةً من ظاهر اللَّفظ. فهو أفقٌ مفتوح، لكن على الغَيْب.

ثالثاً، البُعد العميق في هذا النصّ بعدٌ تراجيديّ، لأنَّه يكشف عن الغياب والزّوال والفناء، وعن أنَّ الأرض ليست إلّا جسراً نحو الغيب، وأنَّ الإقامة عليها إنَّما هي إقامة من يرحل، لا من يستقرّ.

وما يعطي لهذا البُعد، ثقله الكونيّ، هو أنّ هذا النصّ استعادةٌ للنصّ التوراتيّ، كما أنزل على موسى، استعادةٌ بالعربيّة، في الإسلام وباسمه، لكن لا لشعبٍ خاصّ، بل للبشر جميعاً دون تمييز. إنَّه نَصٌّ تذوبُ فيه النصوص الدينيّة كلّها، ويطمح إلى أن يخلق من البشر كلّهم أمَّة واحدة. ألهذا تذوب أشكال التعبير كلّها في شكلٍ تعبيريٍّ واحد، يمثّله هو؟ وهل هو، بوصفه استعادةً، كتابةٌ تقول إنّ كلّ كتابة هي إعادة كتابة، لكن في سياقٍ آخر؟

رابعاً، نشأ مع النصّ القرآنيّ، على الصعيد الإنسانيّ، إنسانٌ جديدٌ، ونشأ معه، على الصعيد الأدبيّ الخالص، قارئ جديد، ونقدٌ جديد، وذوقٌ جديد. وهو، على هذا الصعيد الأدبيّ الخالص، طريقةٌ في التعبير تلغي الفروقات التقليديّة بين الفلسفة والأدب، وبين العلم والسياسة، وبين الأخلاق والجمال. إنَّه طريقة تخترق الأنواع، من حيث الشكل، وتخترق المقاربات المعرفيّة التقليديّة، من حيث المنهج.

في هذا التهديم للفروقات بين الأنواع الأدبيّة، خاصيّة تفتح للكتابة أفقاً آخر، وتوفّر لها إمكاناتٍ أخرى. إنّه نموذجٌ من الكتابة تتداخل فيه مختلف أنواع المعرفة ـ فلسفةً وأخلاقاً، سياسةً وتشريعاً، اجتماعاً واقتصاداً، وتتداخل فيه مختلف أنواع الكتابة الأدبيّة ـ سرداً وحواراً، قصصاً وتاريخاً، حكمةً وأدباً. إنّه

في آن فلسفيّ أدبيّ اجتماعيّ تاريخيّ يجمع بين الطبيعة وما وراءها. وفي هذا ما يتيح للكاتب أن يعيد النَّظر في رؤياه للإنسان والعالم والكتابة. ولن تكون هذه الرؤيا إلّا كونيّة وإنسانيّة. لن تكون إلّا مزيداً من الاتّجاه نحو الإنسان بوصفه إنساناً، فيما وراء كلّ عرقٍ ولون، وفيما وراء كلّ انتماء. ولن يكون فيها فرقٌ بين الإنسان والإنسان إلّا في عمق التعبير عن هذه الرؤيا، وفي غناه وفرادته.

إنه نصّ ـ دعوة إلى كتابة جديدة برؤيا جديدة هي كتابة ما يمكن أن أسمِّيه **بالمجاز في اتّجاه الآخر**، بالمعنيينْ اللّذين تتضمَّنهما هذه الكلمة: العبور إلى الإنسان، والتعبير عن هذا العبور بأحسن صورة.

خامساً، هذا النصّ مفتاح لفهم العالم الإسلامي. ولن يفهم أحدٌ المسلمين وتاريخهم، إذا كان يريد هذا الفهم، إلَّا بدءاً من استيعاب هذا النصّ، والإحاطة بمستوى العلاقة القائمة بينه وبين المسلم. دون ذلك سيظلّ المسلم غريباً، قَطْعاً، عن الآخر. ولا أعرف كيف يمكن الكتابة أن تكون إنسانيّة وكونيّة، مادامت لا تَفْهم الآخر، أو لا تريد أو لا تحاول أن تفهمه؟ وما تكون قيمة كتابةٍ مغلقة، ومعزولةٍ عن الآخر؟ فالإنسان، خصوصاً في هذا العصر الكوني، لن يكون ذاته إلّا بقدر ما

يكون الآخر. فأن يكون الإنسان مواطناً حيّاً وحقيقيّاً في بلده، هو أن يكون مواطناً كونيّاً.

سادساً، لا أعرف ما تكون الصلة بين **الكتاب**، كما حاولت أن أتحدَّث عنه، **والكتاب** كما نظر إليه مالارميه. لكنَّنا نعرف جميعاً أنَّه قبل أن يسمِّي مالارميه مشروعه الكتابي باسم **الكتاب** الذي أراد له أن يكونَ «أساسَ العالم وخلاصته» ـ قبل ذلك بحوالي أربعة عشر قرناً، كان هناك في اللّغة العربية كتابةٌ اسمها **الكتاب**، أساساً للعالم، وخلاصةً له، وخاتَماً للكلام.

وثمَّة كتابات كثيرة بليت لانزال نحملها في طريقنا نحو المجهول. فلماذا نستمرّ في حملها؟ هل نحن أسرى تقليد خانق، من نوعٍ آخر؟ أليست مهمّة الكاتب هي أوّلاً في سؤاله: ماذا آخذُ ممَّا سبقني؟

هل هذا القرن الذي يجيء يستدعي نوعاً آخر من الكتابة؟ ذلك هو السّؤال الذي أودّ أن يكون ختاماً لهذا البحث.

ملحق:
تساؤلات ـ تأمّلات

ـ ١ ـ

إذا كان النّصّ، بمعنىً ما، قراءتَه ـ أي كيفيّة قراءته، وكان مستواه تابعاً لمستوى هذه القراءة، دقّةً وفهماً وغِنًى، فإنَّ للنصّ مستوياتٍ متعدِّدة، تَعدُّدَ قراءاته. انطلاقاً من ذلك، يمكن أن نطرح هذا السؤال: ما مستوى القراءة السائدة للنصّ القرآنيّ؟ والجواب، كما يبدو لي، هو أنَّ في هذه القراءة ما يشوّش الأفق المعرفي الإسلامي، وفيها كذلك ما يقلّص الرؤية إلى العالم والإنسان والأشياء. إنّها بالأحرى قراءة لا تجعل من هذا النصّ أفقاً، بِقَدْرِ ما تجعلَ منه نفقاً. والسبب في ذلك عائِدٌ إلى أمورٍ كثيرة بينها، على الأخصّ، تغليب المنظور الشَّرْعيّ، بحيث تبدو

الشّريعة أساساً وحيداً للفكر والعمل، للكون والأشياء. وهي في هذا قراءة تغلّب، بالضرورة، المنظوَر الإيديولوجي - السياسي.

هكذا يجد المسلم نفسه، وفقاً لهذه القراءة الشرعيّة - السياسيّة، محصوراً بين الشّرعي والسياسي: تزول حرّيّته، وتنطفئ كينونتهُ من داخل، ويشعر أنَّه آلة تسيّرها يَدُ الشَّرع، أعني يدَ السياسة.

أليس الإسلام السائد اليوم، كما يبدو في قراءته السائدة، مجرَّد شرعٍ وأنظمةٍ سياسيّة؟ وما الكتابة التي يحاول أن يفرضها؟ إنَّها ليست إلّا شكلاً من التعليم الذي يُسْتَمَدّ، بشكلٍ أو آخر، من النصّ القرآنيّ بوصفه شرعاً وسياسة. وما نسمِّيه الكاتب هنا ليس كاتباً وحسب، بل مشرّع أيضاً. وهو بوصفه مشرّعاً، سياسي. وهكذا يمكن القول إنَّ الكتابة في هذه القراءة السائدة للإسلام لا تكون فَنّاً إلّا بدءاً من كونها أخلاقاً، بالمعنى الذي تقرّه هذه القراءة، أي تديّناً - علامته الأولى التمسّك بالشرع والخضوع له.

إنّ القراءة السّائدة للإسلام تستعيد هي أيضاً الفكرة السَّائدة في التَّوراة من أنَّ «الله مشرّعٌ، وحامٍ للشَّريعة ومَلِك»، - وعلى الأرض أن تسير بمقتضي هذه «الهويّة» التي يصف الله بها نفسَه، أو يُضْفِيها الإنسان عليه.

والسؤال الذي يجب أن يطرح في هذا الإطار هو: ماذا يفعل إنسانٌ يرى أن الله ليس في المقام الأوَّل مشرّعاً، ولا حامياً للشريعة، ولا مَلِكاً ـ وإنَّما هو، في المقام الأوَّل، جميلٌ وكريمٌ ومحبٌّ؟

وكيف يقدر هذا الإنسان أن يكتب، وماذا يكتب في عالمٍ يحكمه الشَّرع وتقوده السياسة؟

نضيف أنَّ النَّصَّ القرآنيّ لا يُقرأ، على مستوى الجمهور الواسع، إلاّ سماعاً: نَقْلاً إيمانيّاً، أو غناءً ترتيليّاً.

أليس في هذا كلّه ما يسمح بالقول إنّ القرآن، هذا النصّ المقدَّس، محجوبٌ بهذا التّقديسِ ذاته؟

ـ ٢ ـ

يرى الجرجاني أنَّ للكتابة القرآنيّة خصائص لم تُعرف قبل نزول القرآن. ويرى أنَّها لا تكمن في الكلمات المفردة ـ في جمال حروفها وأصواتها وأصدائها، ولا في معاني الكلمات المفردة، التي هي لها بوضع اللّغة، ولا في تركيب الحركات والسَّكَنَات، ولا في المقاطع والفواصل. وإنَّما تكمن هذه الخصائص في النظم والتأليف ـ اللّذين يقتضيان الاستعارة والكناية والتمثيل وسائر ضروب المجاز، فمن هذه يحدث النظم والتأليف، وبها يكونان (الإعجاز، ص ٣٠٠).

ولا طـريق لمعـرفـة هـذه الخصـائص إلاّ النَّـظر، والفكـر، والرويّة. خُصوصاً، كما يتابع الجرجاني، أنَّ «مَثَلَ واضع الكلام (الكاتب) مَثَلُ من يـأخذ قِطعاً من الـذهب أو الفضّة، فَيُـذِيب بعضَها في بعض، حتّى تصير قطعةً واحدة... كالحلقة المفرغة، لا تقبل التقسيم(...) يصنع في الكلم ما يصنعه الصّانِعُ حين يأخذ كِسراً من الذهب، فيذيبها ثمَّ يصبّهـا في قالب، ويخرجها لـك سـواراً أو خلخـالاً. وإن أنت حـاولتَ قَـطْعَ بعض ألفـاظ البيت (يشير الجرجاني هنا إلى بيت بشّار بن بُرد: كأنَّ مثار النقع فـوق رؤوسنا/ وأسيـافَنا، ليـلُ تَهاوى كـواكبـه) عن بعض كنت كمن يكسر الحلقـة ويفصم السوار. فـالبيت من أوَّلـه إلى آخـره كـلامٌ واحد... اتَّحـدت معـانيـه، فصـارت الألفـاظ من أجـل ذلك، كأنَّها لفظة واحدة» (الإعجاز ص ٣١٦ ـ ٣١٧).

بناءً على ما يقوله الجرجاني، يطيب لي أن أستـطرد فأشـير إلى التّشابه اللاّفت بين ما تفرض الكتـابة القـرآنيّة قـوله، ومـا قالـه مالارميه حول الكتابة. ويجيء هذا التّشابه من أنّ مالارميه كـان يـرى أنَّه، بـوصفه كـاتباً، ذاتٌ مـطلقةٌ تكتب الكتـابة المـطلقـةَ المتمثّلة في **الكتاب**. كأنَّه كان يعدّ نفسه خالقاً يخلق كتابةً مـطلقةً خاصّةً لعالمه المطلق الخاص. ولا أريد أن أدخل، في تحليـل هذا التَّشـابه، وفي مـا يقولـه مـالارميـه عن **الكتـاب**، وعن لا ذاتيّـة الكتابة، فذلك شأنٌ آخر.

لكن يبقى بين الكتابتينْ فارقٌ جوهريّ: فاللّغة في الكتابة القرآنيّة لا تَصِف: لا الشيء ولا الأثر الذي يحدثه (مالارميه)، وإنَّما تقول، بوصفها وحياً دينيّاً، الأشياء ذاتَها. وهو قولٌ نهائيّ، وخاتَم القول. والإنسان يعرف هذه الأشياء، لا بالعودة إليها، بل بالعودة إلى هذا القول ذاته. فهي تُعْرَفُ به، وحده. وليست «موجودةً» إلّا داخل هذا القول.

- ٣ -

المتكلّم في النصِّ القرآنيّ، بوصفه وحياً منزلاً، هو الله، وبوصفه نَصّاً مكتوباً ـ مقروءاً، هو الكلام الإلهيّ ـ أي اللّغة. فنحن لكي نفهم النصّ، نطلب إلى لغته أن تحاورنا، وأن تكلِّمنا ـ فهي، بهذا المعنى، تتكلّم معنا. الله أوحى، ولم يكتب. الإنسان هو الذي كتب. لكن، منذ أن دخل الوحي في الزمن وفي التاريخ، منذ أن أصبح الوحي موجوداً في لغة، منذ أن تحوّل إلى نَصٍّ مكتوب، صار بوصفه كتابةً، هو المتكلِّم، أي صارت اللّغة هي الذات المتكلِّمة.

ومن هنا أهميّة إتقانها الإتقان العالي، لكي نقدر أن نصغي إليها، وأن نحاورَها، وأن نفهمها.

ومن هنا التوكيد على أبديتّها، وعدم تغيُّرها ـ ذلك أنَّها هي كيانيّة النبوّة، وهي لسان الوحي.

- ٤ -

على صعيد الكتابة، يقول لنا النصّ القرآنيّ: ليس هناك فنيّاً نوعٌ اسمه النثر، ونوعٌ اسمه الشعر. يقول لنا: حيث يكون نظمٌ للكلمات، تكون هناك إرادة فَنٍّ، ويكون عملٌ كتابيّ فنّي. وليس للوزن، بحصر المعنى، مدَخلٌ في ذلك، إنَّها كتابة أكثر جذريّة وأكثر شمولاً من أن تنحصرَ في وزن. فالوزن عنصرٌ من خارج لا يدخل، بوصفه وزناً، في الصنيع الشعريّ. تولد الكتابة، وفي ولادتها ذاتها تولد قاعدتها.

- ٥ -

كان شكل التعبير في النصّ القرآنيّ العامل الحاسم في الاستجابة لمضمونه التّعليميّ. كأنَّ اللّغة هي التي فتحت للنَّاس الأبوابَ لدينٍ جديد هو الإسلام.

في الرواية أنَّ الخليفة الثاني عمر آمن بالإسلام، عن طريق سماعه. قال: لمّا سمعت القرآن، رَقّ له قلبي، فبكيت، ودخلني الإسلام». وفي الرواية أنه قرأ شيئاً من سورة طه، فيما كان يندّد بمن أسلموا، فقال: «ما أحسنَ هذا الكلام وأكرمه»، وأعلن إسلامه.

والوليد بن المغيرة أحد سادة قريش، قال لقريش لمَّا سمع بعضاً منه: «والله، ما منكم رجل أعلم منّي بالشِّعر، ولا بِرَجزِه، ولا بقصيده، ولا بأشعار الجنّ. والله، ما يشبه الذي يقوله شيئاً من

هذا. والله إن لقوله حلاوةً، وإنَّ عليه لطَلاوةً، وإنّه ليُحطّم ما تحته، وإنه ليعلو، وما يُعْلى». ثم تابع مكملًا: «إنْ هذا إلّا سحرٌ يُؤثَر. أما رأيتموه يفرّق بين الرجل وأهلِهِ، ومواليه» (السيرة لابن هشام).

غير أنه، مع ذلك، استكبر، ولم يُسلم.

إن في هذا ما يشير إلى الأهمية القصوى لفعالية النصّ، سلباً أو إيجاباً، وإلى ضرورة دراستها خصوصاً ما اتّصل منها بالعلاقة بين علم الجمال وعلم النفس. فتأثير النصّ فَعّال ـ يقرّب، أو يُبعد. وتلك هي مزيّة أولى في كل نصٍّ عظيم.

هذا الدَّهَشُ أمامَ النص القرآني أَدّى ببعضهم إلى القول: «أنا لا أقول في القرآن شيئاً» (سعيد بن المسيّب).

- ٦ -

على مستوى الرؤيا، وصف الوحي النصَّ القرآني بأنه «الكتاب» و«الفرقان»، و«النور»، و«الهدى»، و«الرحمة» و«الشفاء» و«المبين» و«الموعظة»، و«البشير» و«النذير».

ووصفه، على مستوى التعبير، قائلًا: «إنّكم لفي قول مختلف» (الذاريات)، وأنه «قرآن عَجَب» ـ «استمع نفرٌ من الجنّ فقالوا إنَّا سمعنا قرآناً عَجَباً» (الجنّ)

ولم ينزل القرآن بلا واسطة إلّا مرةً واحدة: حين عرجَ النبيّ إلى السماء، فأوحى الله إليه ما أوحى مباشرةً. ومعنى ذلك أنّه كلّمه تكليماً، كما كان الشأن، قبله، مع موسى.

وفي الحديث أن النبي رأى الملاكَ جبريل عندما جاءه في حِرَاء «جالساً على كرسي بين السَّماء والأرض». وفي الأخبار أنَّ جبريل كان يأتيه بالوحي في أشكالٍ أخرى. كان يأتيه بصورة رجل أعرابي، وهو جالسٌ بين أصحابه، فيرونه ويسمعون كلامه دون أن يعرفوا أنه جبريل. وكان يأتيه في صوتٍ كمثل قرع الجرس، حيث يُلْقَى الوحي في خاطره. وكان يأتيه في صورة مَلَكٍ له أَجْنحة.

وهناك إجماعٌ دينيٌّ على أنَّ النبيَّ كان أُمِّيّاً، لا يقرأ ولا يكتب. والوحي الذي كان يأتيه، كان يستقبله بوصفه حقيقةً قائمة في ذاتها وبذاتها، باستقلالٍ كاملٍ عن فكره أو شعوره: كان مجرَّد ناقلٍ أمين.

وهناك إجماع على أن الآيات الأولى من سورة العلق هي الأولى التي نزلت على النبي: «اقرأ، باسم ربك الذي خلق، خلق الإنسان من علق، اقرأ وربك الأكرم الذي علم بالقلم علّم الإنسان ما لم يعلم». وكان عمره أربعين سنة، وذلك في شهر آب، سنة ٦١٠ ميلادية.

أما آخر الآيات التي نزلت، فحولها خلاف. (انظر تفصيل الخلاف في كتاب الاتقان في علوم القرآن للسيوطي: ١/١٦ - ٣٨).

لا بدّ هنا من سؤالين أساسيين:

أ ـ كيف رتبت الآيات التي نزلت على مدى عشرين أو ثلاث وعشرين سنة (عشر سنوات في مكة، وعشر في المدينة)، ـ كيف رُتّبت في سور بلغت مئة وأربع عشرة؟ والجواب الذي تجمع عليه الأحاديث الخاصة بمسألة الترتيب هو أنه توقيفيّ، أي أنّ الرسول لم تكن له يَدٌ في ذلك، وكذلك الشأن، بالنسبة إلى صحابته. كان يتلقى ترتيبَ الآيات وحياً ـ بوساطة جبريل.

ب ـ السؤال الثاني هو كيف جمعت هذه الآيات في قرآن أو في مصحف؟ والجواب الذي تجمع عليه الأحاديث هو أنها جُمعت في عهدين: عهد النبوة، وعهد الصحابة ـ الخلفاء الراشدين. وتم الحمع بطريقتين:

١) الحفظ والاستظهار، ٢) الكتابة والنقش.

وكان النبيّ رأس الطُريقة الأولى. وكان جبريل يراجعه فيه، مرّةً كلَّ سنة. وراجعه فيه مرتين في سنة وفاته. وفي الحديث أنَّ النبي قال مرّةً لأبي موسى الأشعري يمتدح قراءته القرآن: «لقد أُعْطِيتَ مزماراً من مزامير آل داوود»(البخاري).

أما الطريقة الثانية فقام بها كتاب الوحي. بينهم زيد بن ثابت وأبيّ بن كعب، وكان قبل اسلامه حَبْراً يهودياً، وهو الـذي كتب كتـاب الصّلح لأهل بَيْت المقـدس، وشـارك في جمـع القـرآن في عهد الخليفة عثمان. وكان بينهم معـاذ بن جَبَل، ومعـاوية بن أبي سفيان، والخلفاء الراشدون.

وكـانـوا يكتبـون الآيـات عـلى جـريـد النخـل (العَسُب)، وصفـائح الحجـارة، وعلى الـرقاع (الجِلْد، أو الورق)، والأقتاب (الخشب الذي يوضع على ظهر الجمل للركوب عليه) والعظام.

وهناك إجماعٌ على أن القرآن كتب كله في عهد الرسـول، غير أنه لم يجمع في كتـاب أو مصحف واحد، بشكله الأخـير، إلاّ في عهد عثمان. ويُروى أنه في عهد الخليفة الأول أبي بكر، اقترحت تسمية القرآن باسم «السِّفر»، فقـال: ذلك اسم تسمّيـه اليهود. فاقترحت تسميته باسم «المصحف» نقلاً عن تقليد الحبشة.

وفي عهد عثمان، تَعـدّدت قراءات القـرآن. كان أهـل الشام يقرؤون قراءة أُبَيّ بن كعب، ويقرأ أهل الكوفة قراءة عبد الله بن مسعود. وكان غيرهم يقرأ قراءة أبي موسى الأشعـري، حتى كاد اختـلاف القراءات أن يتحـوّل إلى نزاعٍ وشقـاق، وإلى أن يكفر بعض المسلمين بعضاً آخر. هكذا وحّد عثمان نسخ القرآن كلهـا في نسخة واحدة، وأمر بحرق كـلّ ما عداها. وتمّ ذلك في سنـة ٢٥ للهجرة، وكان جمع أبي بكر لـه سنة ١٢ للهجـرة. والكتّاب

الذين وضعوا النسخة الأخيرة المعروفة باسم مصحف عثمان هم أربعة: زيد بن ثابت، وعبد الله بن الزبير، وسعيد بن العاص وعبد الرحمن بن الحارث بن هشام. والثلاثة الأخيرون قرشيون بينما الأول من الأنصار، وقد قال لهم عثمان: إذا اختلفتم أنتم وزيد بن ثابت في شيء من القرآن، فاكتبوه بلسان قريش، فإنه نزل بلسانهم (صحيح البخاري ٦/ ٩٩).

ربّما اندفع بعض القرّاء بعد قراءة هذا كله وسأل: تلك بدهيّات، فلماذا تكررها علينا؟ وجوابي هو: إنّ كَوْنَها بدهيّاتٍ هو بالضبط ما يدفعني إلى أن أكررها. وَلْيسمح لي أن أتابع فأقول: إنّ من البداهة لاستغلاقاً.

- ٧ -

النصّ القرآنيّ، بوصفه نَصّاً لغويّاً، أشبهُ ببحرٍ تتعانق أمواجه وتتداخل، في بداياته ونهاياته. البدايات تتموَّج في الوسط والأطراف، والعكس صحيح. وهو، من ناحية الشكل، خلاصة لأشكال القول السابقة عليه: الشعر والخطابة والمثل والحكمة عند العرب قبل الإسلام، والكتابة البابليّة - الكنعانيّة الآراميّة، والكتابة التوراتيّة.

وهو نَصٌّ يتناول الأشياء كلّها في الطبيعة وما وراءها. ولا يتردَّد في استعادة ما سبقه، وكتابته بشكل مختلف، واصفاً نفسه، في الوقت ذاته، بأنَّه خاتمة الرسالات النبويّة، وخاتَم الكلام،

مقدّماً نفسه بوصفه كتاباً شامِلاً، كامِلاً، أخيراً، وبوصفه بـديلاً عن الكتب جمعاء.

وهو، من حيث التقنيّة والبناء، يعتمد الحـوارَ والسَّرد، الحكمةَ والمثل. وهو تشريعٌ وتسبيحٌ في آن. وفيه صفحات يمكن درسهـا بـوصفها شعـراً محضاً، وصفحـات يمكن النـظر إليهـا بـوصفهـا «أحسنَ القصص». ويمكن كـلّ قـارئ أن يستخلص منـه رؤيـة معيَّنة للشعر والفكر، ومَفْهوماً خاصّاً للإنسـان والكون، ومنهجـاً واضحـاً في النَّـظر إلى الأخـلاق والموت والحبّ، والـطبيعـة ومـا وراءهـا. والنصّ هنا لا ينمـو خَطّيّـاً، بل ينمـو في فضاء متعـدّد الاتّجـاهـات، متعـدّد الأبعـاد، كمثـل البنيـة الهنـدسيّـة غـير الإقليدسيّة.

إنّه **الكتاب** الذي ينطبق عليه وصف مالارميه **للكتاب** الـذي حلم بكتـابته: «ينبـوع للحقيقـة تشرب منـه الإنسـانيّـة جمعـاء» (المراسلات، الجزء الرابع، ص ٨٧).

وهو، بوصفه كتابةً، يتجاوز السابقة عليه الدينيّة والدنيـويّة: يكتب الدّين بلغة شعريّة، ويكتب الدنيا بلغـةٍ دينيّة. وهـو، في تمحوره أساساً على اللّغة، يؤكّد عـلى أنَّ الكائن هـو، جوهـريّاً، لغة.هذا التمحور على اللّغة هو ممّا يجعله، موضوعيّاً، نَصّاً أدبيّاً.

وهـو، بوصفـه **كتابـاً**، يلغي مفهوم الكـاتب ـ الفرد. كـأنَّـه يقول: الكاتب جمع لا فرد.

طبيعي، والحالة هذه، ألّا يشبه شيئاً خارجه، أن يكون جنساً كتابيّاً لذاته وفي ذاته: نثراً لا كالنَّثر، وشعراً لا كالشِّعر، وكتابة لا كالكتابة، ولغةً لا كاللّغة.

إنّه البداية والنهاية: كتابة في مستوى الكون.

- ٨ -

ينقلنا هذا الكلام إلى الصعوبة التي واجهها المسلم في فهم النصّ القرآنيّ. وأضرب مثلاً على هذه الصعوبة بأمرين: الأوَّل مرتبط ببنية النصّ، والثاني مرتبط بقارئه.

من الناحية الأولى، حار العرب في تفسير فواتح بعض السور. هذه الفواتح متنوّعة. منها ما يبدأ بحرف واحد في ثلاث سور: صاد، وقاف، والقلم، إذ تبدأ هذه السور بهذه الحروف تباعاً: ص، قاف، نون.

ومنها ما يبدأ بحرفين، وهي عشر سور. ومن هذه العشر سبع تبتدئ بالحرفين نفسيهما وهما: حم (حاء ميم) وهي: غافر، المؤمن، فُصّلت، الزخرف، الدخان، الجاثية، الأحقاف.

والثلاث الأخرى تبدأ بحرفين مختلفين: طه (طاء هاء) طس (طاء سين) ويس (ياء سين).

ومنها ما يبدأ بثلاثة أحرف وهي ثلاث عشرة سورة، تبتدئ ستّ منها بالحروف ألف لام ميم (البقرة، آل عمران،

العنكبوت، الروم، لقمان، السجدة) وتبتدئ خمس منها بالحروف ألف لا م راء، وهي يونس وهود ويوسف وإبراهيم، والحجر.

وتبتدئ اثنتان بالحروف طاء سين ميم، وهما الشعراء والقصص. ومنها ما يبتدئ بأربعة أحرف: الأولى سورة الأعراف، وتبدأ بـ: ألف لام ميم صاد، وسورة الرعد وتبدأ بـ: ألف لام ميم راء.

وهناك سورتان تبدآن بخمسة أحرف، الحروف في الأولى وهي سورة مريم موصولة، كاف هاء ياء عين صاد. والحروف في الثانية وهي الشورى متقطِّعة، وهي حاء ميم معاً ثمَّ عين سين قاف معاً.

وجميع السور تتوّجها بسم الله الرحمن الرحيم، ما عدا التوبة التي تخلو من هذا التتويج.

ربَّما رأى بعضهم في هذه الحروف ما يذكّر، على نحو أو آخر، بالحروف عند رامبو، في قصيدته المعروفة، لكن لا أدخل في هذا. وأقصر كلامي على حيرة العرب في تفسيرها، فقد ذهبوا في تأويلها مذاهب شتّى، وانتهوا إلى الإقرار بغموضها وإلى أنَّها تحتمل تأويلاتٍ كثيرة، ذلك أنَّها «علم مستور، وسرٌّ محجوب» استأثر بهما الله وحده.

وأكتفي بالإشارة إلى بعض تأويلاتها.

يقول أهل السنّة إنَّ هذه الحروف إذا حسبت على «حساب الجُمَّل» بعد حذف المكرَّر منها تتطابق مع القول: «صَحَّ طريقُكَ مع السنّة».

ويقول أهل الشيعة إنَّ هذه الحروف إذا حذف منها المكرّر، تتطابق مع القول: «صِراطُ عليٍّ حقٌّ».

ويرى ابن عربي رأياً آخر. فهذه الحروف هي في رأيه مراتب، منها موصول، ومنها مقطوع، ومنها مفرد ومثنّى ومجموع. فالمفرد يشير إلى فناء الإنسان الفرد، والجمع إشارة إلى الأبد. والإفراد للبحر الأزليّ، والجمع للبحر الأبديّ، والمثنّى للبرزخ المحمَّديّ الإنسانيّ، والألف إشارة التوحيد، والميم إشارة إلى الملك الذي لا يبيد، واللّام بينهما واسطة.

ويقول آخرون إنَّ هذه الحروف شبيهة بفواتح بعض القصائد. وأمّا في ما يتعلَّق بالقارئ فقد تعدَّدت التفسيرات للنصّ القرآنيّ. وقبل ذلك اشْتُرِط في من يفسِّر القرآن أن يكون على معرفة عليا باللّغة العربيّة، وبنحوها، وصرفها، واشتقاقها، وبعلوم البلاغة، وبعلم القراءات، وبأصول الدين وأصول الفقه، وبأسباب النزول، وبالناسخ والمنسوخ، وبالحديث النبويّ، وهذه شروط تقتضي من الإنسان أن يكون واسع الثقافة، عظيم الذوق، عميق الإيمان. وهي شروط لا تتوفَّر إلّا في الأقلِّ الأندر من البشر.

هكذا جاء التفسير متنوّعاً، ويمكن حصره في ستَّة أنواع:

التفسير التقليديّ القائم على المأثور، والتفسير بالرأي والاجتهاد، والتفسير الصوفيّ، والتفسير الفلسفيّ، والتفسير الفقهيّ، والتّفسير العلميّ، والتفسير الاجتماعيّ، والتفسير الأدبيّ.

- ٩ -

هذا، بشكلٍ عام، موقف الذين آمنوا بالنصِّ القرآنيّ. ولكي يكتمل الموقف من هذا النصّ، لا بدّ من الإشارة إلى الذين حاولوا أن يعارضوه أو أن يأتوا بمثله. بين هؤلاء من ادّعى النبوّة كمثل مُسَيْلَمَة النجديّ الذي كتب للنبيّ قائلاً: «شُورِكْتُ في الأرض معك، لنا نِصف الأرض ولقريش نصفُها، لكنَّ قريشاً قوم يعتدون». وكان يزعم أنّ له قرآناً نزل عليه بوساطة ملاك اسمه «رحمٰن».

وبين هؤلاء الذين ادّعوا النبوّة، عبهلة بن كعب الذي يُقال له الأسود العَنْسيّ، وطليحة بن خويلد الأسديّ، والنَّضر بن الحارث، وبينهم كذلك امرأة تُدعى سجاح.

وهناك أشخاص لم يدّعوا النبوّة، بل حاولوا معارضَته. بينهم، كما يروى، الكاتب المشهور ابن المقفَّع، وشمس الدين قابوس بن وَشْمكير الدّيلمي، وابن الراوندي الذي يُقال إنَّه

عارض القرآن في كلّ كتبه: الفريد، الزمرّدة، قضيب الذهب. المرجان ـ وهي كتب لم تصل إلينا. ومن قوله في كتابه «الفريد»: «إنَّ المسلمين احتجّوا لنبوّة نبيّهم بالقرآن الذي تحدَّى به النبيّ، فلم يُقْدَر على معارضته. فيقال لهم: أخبرونا، لو ادَّعى مدّعٍ من الفلاسفة مثل دعواكم في القرآن، فقال: الدليل على صدق بطليموس أو اقليدس أنَّ اقليدس ادّعى أنَّ الخلق يعجزون عن أن يأتوا بمثل كتابه، أكانت نبوّته تثبت»؟.

ويقال إنَّ الشاعرين الكبيرين المتنبِّي والمعرِّي حاولا كذلك أن يعارضا القرآن.

ـ ١٠ ـ

هذا النصّ الذي لا يرتبط بزمانٍ أو مكان، بل هو لكلّ زمان ومكان، والذي لا يقتصر على موضوع دون آخر، وإنَّما هو كلّي، والذي ليس ذاتيّاً ولا موضوعيّاً، وإنَّما هو كونيّ، والذي ليس موجّهاً إلى جماعة محَدَّدة، أو طبقةٍ محدَّدة، بل للبشر كلّهم بوصفهم جماعةً واحدة، وللإنسان بوصفه إنساناً، دون أيّ تمييز من أيّ نوع، والذي لا «تنفد كلماته»، ولا تُستَنْفَد، ـ هذا النصّ كيف لا يزلزل مفهومَنا للكتابة، وكيف لا يفتح أمامنا آفاقاً للكتابة، لا سابقَ لها، ولا حدَّ لها؟

إنَّه يدعونا، بدئيّاً، إلى الإفلات من قيد التصنيف النوعي

للكتابة. وإذ يفلت الكاتب من هذا القيد، ينحاز إلى الخيال الخلّاق وحركيّة التأمُّل. ينحاز إلى اللّجّة، ويخلق نوعاً من الشواطئ المتحرِّكة. ينحاز إلى طاقة اللّغة ـ البداية الدائمة، التي هي كمثل حركة الموج استئنافٌ دائم. ينحاز إلى اللّغة ـ الحياة، أعني إلى الحياة ـ اللّغة.

تخرج الكتابة من دائرة التخوم التي تقسمها أنواعاً، وتصبح الكلمات أشبه بالخطوط والألوان في اللوحة. وكما أنَّ اللوحة لا تُحدّد بنوع معياريّ من خارج، بل تحدّد بتكوينها ذاته، ضمن ذاتها، في تآلف ألوانها وخطوطها، كذلك يصبح النصّ الكتابي، لا يُحدّد من خارج بقاعدةٍ ما، أو معيارٍ ما، وإنَّما يحدَّد ببنيته ذاتها في تآلف كلماته، وفي نَسْجها. وهكذا يصبح لكلّ نصّ قانونه الخاصّ، إن كان لا بدّ من الكلام على قانونٍ ما، ويصبح القانون تالياً للنصّ، ومنبثقاً منه. لا بُدّ من أن تسير الكتابة العربيّة في هذا الأفق: كتابة تبتكر أشكالها فيما تنكتب.

مسارات

الشعر والثقافة اللاّشعرية

- ١ -

في جـذر كلمة «صعب»، والمعـاني التي يدلّ عليهـا في اللغـة العـربيّة، صـور يمكن أن تفيد في إيضـاح أشكال العـلاقـة بـين القصيدة وقارئها. أن نصعد، مثـلاً، جبلاً وعـراً وعاليـاً، أو أن تتمرَّد علينا نـاقة ونعجـز عن ترويضهـا وامتطائهـا، أو أن تكون الثمـرة بعيـدة المنـال لا تُجنى، أو أن يكـون الغيم المـطر مليئـاً بالرعد والبَرق: هـذه كلّها صـور تناقض السهـولة. وحـين كان العـربي يصف شعراً بـأنّه صعب، كـان يضمر في وصفـه، هـذه الصفـات ـ بعضها أو كلَّهـا. كان يضمـر، بتعبـير آخـر، ميلَه ـ قـارئاً أو مستمعـاً، إلى الشعـر الـذي يخلو من هـذه الصفـات: الشعر الذي يُفهم بسهولةٍ ويسر، كأنَّه سحابةٌ تمـطر دون برق أو

رعد، أو طريقٌ تُسلك دون جهد، أو ثمرةٌ تُجنى بسهولة، أو ناقةٌ ذَلُول. كان يطلب من القصيدة أن تكـون سهلةً بحيث يقدر أن يسيطر عليها فكريّاً، وأن يتملَّكها بأدواته المعرفيّة. لهذا كان ينفرُ من كـلِّ قصيدةٍ لا تستجيب لهـذه الرغبـة، مطلقـاً عليهـا صفـة الصعوبة. وهي صفةٌ كانت تحمـل، غالباً، شيئاً من الـذمّ. كان الشاعر الصعب يُوصف بأنَّه ينحت من صخر، ويوصف السهل بأنَّه يغرفُ من بحر.

- ٢ -

ذلك هو المناخ العام للعـلاقة بـين القصيدة وسـامعها قبـل الإسـلام، في المـرحلة الشفـويّـة. وقـد استمـرَّ هــذا المنـاخ في الإسلام، واتّخذ، مـع بدء الكتـابة، بُعـداً آخر يمكن أن نسمِّيـه ايديولوجيّاً، قبل التسمية. وفي هذا ما يفترض وعياً لنظرة المسلم العـربي إلى اللّغة العـربيّة، عنـد كلّ من يتحـدّث عن الشعر في هذه اللّغة. كانت هذه اللّغة قبل الإسـلام، وثنيّة، ثـمَّ أصبحت بالوحي الإسلامي إلهيّة ـ دون أن يتغيّر فيها أيّ شيء. وهي، في ذلك، رَحِمٌ أو أمٌّ لكلام الله وللشعر الذي كان وثنيّاً. ومنذ حَلَّ الوحي الإلهيّ محلّ الوحي الشعريّ، دينيّاً ومعرفيّاً، طرد الـوحيُ الشعـر من ملكوتـه، وطرد الشعـراء، من حيث أنَّه قـدّم نفسـه مصدراً للمعرفة وحيداً. هكذا، لم يعد الشعـر يقول الحقيقـة كما كان يدّعي الشعراء قبل الإسلام. ومع ذلك، وهذا ممَّا يستدعي

بحثاً خاصًّاً، لم يلغِ الإسلام الشعر شكلاً أو طريقةَ تعبير، وإنّما ألغى دوره ودعواه المعرفيّة، وأعطاه وظيفةً جديدة: تمجيد الحقيقة التي جاءت بها النّبوة الإسلاميّة، والتبشير بها. وهذا يعني أنّه جرّده من هويّته الأولى ـ الاستبصار والكشف، وجعل منه أداةً إعلاميّة.

والإسلام، بوصفه نبوّة، إنَّما هو ممارسة يتوحّد فيها الكلام بالعمل. ومن هنا بُعده السياسيّ. وهو بعدٌ يتجلّى، في ما يتَّصل بالنتاج الأدبي، في تقريب الشعر والكتابات الأخرى التي تخدم الرسالة الإسلاميّة، واستبعاد ما لا يخدمها ـ تهميشاً، أو نبذاً، أو مَنْعَاً. ربَّما نجد هنا البذور الأولى لاستخدام الفنّ إيديولوجيّاً. نلاحظ، أيضاً، أنَّ ما نافس الشّعر وينافسه في المجتمع العربي، ليس العلم ولا الفلسفة، بل الدّين. ذلك أنَّ الشعر بمدلوله العربيّ الأصلي، قبل الإسلام، وحي، أي أنّه نبوّة ـ لكن دون تعاليم، ودون مؤسّسات، ودون أنظمة. نضيف، وهذا ممَّا يحتاج كذلك إلى بحث خاصّ، أنَّ الشعر في المجتمع العربي، بدءاً من الإسلام، كان يهزُل ويردُؤ، بِقَدْر ما كان يتديّن، أو يبشّر، أو يلتزم سياسيّاً وإيديولوجيّاً. وهذا ما يشير إليه الناقد الأصمعي (القرن الثامن الميلادي) في كلمته البصيرة: «الشّعر نَكَدٌ بابهُ الشرّ، فإذا دخَل في الخير فَسُد».

يمكن، في هذا الضوء، أن نتصوَّر المغامرة الفريدة التي

خاضها الشِّعر العربي ويخوضُها في لغـة إلَهيّة، في مجتمـع ينهض، ببناه الأساسيّـة، الاجتماعيّـة والثقافيّـة والسياسيّـة، على الـوحي الذي أنزله بهذه اللغة.

- ٣ -

فيـما كان الـوحي يتجسّد في مؤسَّسـات، وكانت المؤسَّسـة لا تنظر إلى الشِّعر إلّا بوصفه أداةً يخدمها، كانت تتأسّس في الحيـاة العربيّة اليوميّة عـلاقات جـديدة بـين الشِّعر والتلقّي، وتتـأسّس طـرق جديـدة في تذّوق الشعـر، بمعايـير وقيمٍ جديـدة. وكانت المؤسّسـة السياسيّـة ـ الدينيّـة تمارس سلطتَهـا بوصفهـا الحارسـةَ الأمينة للوحي الإسلامي، وبوصفها تؤمن بيقـينٍ كامـلٍ أنّ هذا الـوحي قـال الإنسـان والكـون وكتبهـما، دون خـطأٍ أو نقص، وبشكل واضح، ونهائيّ. ويحتّم هـذا اليقين تنشئـة الفرد المسلم على الإيمان بنصٍّ مطلق، دون أيّ تساؤل يؤدّي إلى أيّ نوعٍ من أنواع التشكيك فيه.

الذات في مثل هذه التنشئة مُسْتلَبـةُ سلَفاً. بـل لا وجود فيهـا ولا مكان للأنا المتسائِلة. ولَمّا كان الإسلام، في فهمه السائد، هو الـرسالـة الأخيرة التي أرسلتهـا السماء إلى أبنـاء الأرض، وخاتم الكـلام الإلَهيّ، فإنّ كـلّ كلام يجيء بعـدها، خصـوصـاً كـلام الإنسـان، لا يمكن أن يقول جـديداً. وكـلّ دعوى مغـايـرة إنَّمـا تُضمر، بالنسبة إلى ذلك الفهم، القول بأنَّ هذه الرسالة لم تقـل

كلّ شيء، وبأنَّ فيها نقصاً، وبأنَّ هناك مجهولاتٍ لم يكشف عنها الـوحي الأٓلهيّ. هكذا ينبغي أن يكـون الكلام الإنسـانيّ مَدْحـاً لهذه الرسالة، وتمجيـداً. وهو، عـلى الصعيد الفكـري، لا يقدر أن يكون، في أبعد الحالات، إلّا تفسيراً.

الكتابة في هذا الإطار هي تحديداً، الإيضاح. والشعر الـذي هو أعلى درجات التعبير، سيأخذ قيمته وأهمّيته، وفقـاً لدرجـات وضـوحه. ينبغي أن يكـون الشعـر، استنـاداً إلى ذلـك، سهـلاً بـوصفـه أداةً تشرح وتعلّم، وهي سهـولـة تجعله أكـثرَ انتشـاراً، وأقوى تأثيـراً. بل إنَّ هـذه السهولـة، تجعل من القصيـدة سلعةً استهلاكيّة. وإذ تستعيد هذه السهولة الـذاكرة الشعـريّة، تـوهم بأنّها توحّد بين الحـاضر والماضي، وبـأنَّها تلبية لحـاجات حقيقيّـة عند الناس. وهي بذلك تخـدّر ولا تحرّر. كـأنَّها تعلِّم الناس أن يصنعـوا سجونهم وقيـودهم بـرغبـاتهم وحـاجـاتهم نفسهـا. إنَّها سهولةٌ تعيـد الإنسان إلى المـاضي، وليست طاقـةً تدفعـه في اتّجاه المستقبل.

في هذا شيء ممّا يفسِّر هيمنةَ ما أسمِّيه بالماضويّـة على الـذهنيّة العربيّة السائدة. وتعني الماضويّـة في سياق بحثنـا رفضَ المجهول وغير المألـوف، والخوض فيـه. وفي هذا أيضـاً ما يفسّر كيف أنَّ هـذه الذهنيـة عندمـا تواجـه شعراً أو فكـراً لا ينبـع ممَّـا تعـرفـه مبـاشرة، تحاول أوّلاً أن تفهمـه بالمقـارنة مـع موروثهـا الـديني ـ

اللّغوي، أي مع ما تعرفه، وبِقَدْرِ ما يكون هناك تباعدٌ، تنظر إلى هذا النتاج، بوصفه غريباً وخَطِراً، ويهدّد موروثها. فالمهمّ هو الوضوح المندرج في الخطّ الواضح المباشر الذي يربط عضويّاً بين الحاضر والماضي.

والغاية الأخيرة من الشعر هي إذن إفهامُ القارئ أو السّامع مضمونَه، أكثر ممَّا هي الكشف عن ذات الشاعر، ورؤيته الخاصّة للإنسان والعالم. وقيمة القصيدة كامنة في تأثيرها وفعاليتها ومدى الاستجابة لها. والشعر في هذا المنظور مؤسّسةٌ كأيَّة مؤسّسة: إنَّه الزواج لا الحبّ، والوصول لا المغامرة، والموضوع لا الذات، والعادة لا الطاقة، والجمع لا المفرد. وهو في هذا كلّه تنمية متواصلة للقيم الموروثة ومحافظة على استمراريّتها. وفي هذا ما يشير إلى رؤية النتاج اللّغوي كأنَّه نتاج يدويّ، وإلى رؤية اللّغة الشعريّة بوصفها طريقةَ عمل. فكما أنّ نتاج العامل باليد قابل للتداول، أي أنَّه سلعة، فإنّ على العامل باللّغة أن ينتج القصيدة التي تكون أيضاً سلعةً قابلةً للتداول. وتكمن قيمتها، في هذه الحال، في مدى قدرتها على اجتذاب الناس.

يجب أن نشير هنا إلى أنّ وسائل الإعلام الحديث، بمختلف أنواعها ومستوياتها، تعمل بطرق تجعل العالم أكثر فأكثر سطحيّاً ومبتذلاً، وتدفع بالكتابة، ومن ضمنها الشعر، إلى أن تُصبحَ

نـوعـاً من الخـبر. كـأنّها في ذلـك لا تعمـل لكي تلغي الكتـابـة وحدها، وإنّما لكي تلغي كذلك القراءة. كأنّها تؤسّس لنوع آخر جـديد من ثقـافـة الأذن والعـين، أعني لنـوعٍ آخـر جـديـد من الأميّـة. وهكذا يحِـلّ مفهوم الإنتـاج محلّ مفهـوم الخَلْق، ويحـلّ المنتج محلَّ الخلّاق.

ينعكس هذا الوضـع ذو البعد الكـوني، بالنسبـة إلى المجتمع العـربي، في ظواهـر تعزّز تقليـديّته في كـلّ ما يتعلّق بـالكتابـة، خصوصاً، ممّا يساعد على تبلور إرادتـه قتلَ الـذّات الخلّاقـة، أو لنقل باللّغة الحديثـة قتل المؤلِّف، بحيث يُصبـح النصّ الشعريّ صـورةً دنيويّـةً للنصّ النبـويّ: هـذا يقـولـه الله وليس النبيّ إلّا وسيطاً، وذلك يقوله الدّين والجماعة المؤمنة به، وليس الشّاعر إلّا وسيطاً.

تجد هذه الظاهرة أساساً متيناً في الذاكرة الشعريّة ـ التاريخيّة. فقد كان العربي قبل الإسلام يتكلّم بدءاً من الـظرف والمناسبـة، أو لنقل، بالأحـرى: بدءاً من الحـدث ـ الكلمة، ومن الـواقع ـ الكلمة. كانت الكلمة عنده مرتبطة، بـدئيّاً، بـالحياة، بـالحركـة والعمل. فهي، بدئيّاً، جسديّة. وكانت القصيدة، بالنسبة إليه، نوعاً من الغذاء، يستند في تقـويمها إلى لـذّته في تنـاولها ـ أقصـد سماعَها. لهذا، لم يكن الكلام هـو أوّل ما يـراه في الشعر، بـل ظرفَه ومناسبتَه. وما كان ينتظره منه هو، تبعاً لذلك، أن يُـدخلَه

في ظرفه ومناسبته ـ أن يخاطبَ حياتَه وجسده، أن يشاركه حركاتِه وأعمالَه. وكان ردّ فعله المباشر حين يسمعه هو القول عنه: إنَّه صحيح، صادق، أو العكس، لا القول: جميل أو قبيح. كانت علاقة الشّعر بما يحبّ أو يكره، بما يثبت أو ينفي، أكثرَ قوّة منها، بالجمال أو القبح.

وقد عنَى هذا، على الصّعيد الجمالي، أنّ العلاقة بين الكلمة والشيء، لم تكن تُفصح، أوّليّاً، بالنسبة إلى العربي الجاهليّ، عن نظرة جماليّة، بل عن موقف وعن وضع. كانت علاقة سلوك وأخلاق، علاقة «أدب» ـ بالمعنى الأساسي لهذه الكلمة التي تعني كذلك الأخلاقَ والسلوك. وفي هذا ما يفسّر أهميّة القواعد في كتابة الشعر عند العرب. فهو أوَّلاً، أخلاق: ولذلك هو أوَّلاً، شأن الأخلاق، مبادئ وقواعد.

ولم تظهر فكرة الجمال إلاّ منذ أن بدأ العربيّ يقيم انفصالاً بينه وبين الواقع، ويعطي للمخيّلة دوراً إبداعيّاً. فالجمال من جهة التخييل. نضيف أَنّ اللغة انفصلت عن الجسد والحياة، بفعل الحداثة التقنيّة خصوصاً. أصبحت مادّة تُصنع، وأصبحت الكتابة نوعاً من التّقنيّة. هكذا تحوّل الشاعر إلى صانعٍ يعالج موادَّ هي الكلمات، ويصنع بها نتاجاً هو القصيدة.

وفي كلِّ ذلك ـ في ذلك القديم الأصليّ، وفي هذا الحديث التقنيّ، ما يؤكِّد على الوضوح، والمباشرة، وما يؤكِّد على

الجوانب الإعلاميّة والإيديولوجيّة في كتابة الشعر، عند العرب.

هذه الثقافة التي أسّست لها المؤسسة الدينيّة ـ السياسيّة في المجتمع العربي، ألغت السؤال، بوصفها ثقافةً تقوم على الجواب، وأسّست لشعرٍ لا يكتب إلاّ المعروف ـ شعرٍ سهلٍ واضح. هكذا ستكون الصعوبة الأولى التي واجهها ويواجهها الشعر العربي، على نحوٍ مفارق، كامنةً في السهولة وثقافةِ السهولة. وسيكون الكلام الذي يسمّى شعراً سهلاً، حاجزاً أوّلَ أمام الإبداع. فهو، عدا أنّه شعرُ تبشيرٍ وتمجيد، يَزيد في كبْت المكبوت، والممنوعِ وما لا يجوز التعبيرَ عنه. إنَّه يزيد في تعميق الهوّة بين الإنسان ونفسه، وبينه وبين رغباته. كلّ شعر آخر سيكون، إزاء ذلك، صعباً بالضرورة. ذلك أنَّه لن يستطيع أن يبدأ إلاّ بقتل اللغة نفسها، وكأنَّ عليه لكي يبدأ، أن يخوض في الأشلاء التي تتناثر من اللّغة والفكر، من والواقع والغيب. كأنّ عليه أن يكون تجربةً في ما لا يُحدّ ولا يَنتهي.

ـ ٤ ـ

ما لا يُحدُّ وما لا يَنتهي. فالشعر بحثُ عن مجهولٍ لا يمكن الوصولُ إليه. من هنا تجيء، بعد صعوبة السهولة، الصعوبة التي يولّدها الاستقصاء. الضوء الذي قد يلقيه هذا الاستقصاء على المجهول يزيدُ في اتّساعه، مشيراً إلى الأعمق والأقصى. بل كأنَّ هذا الضوء ينقلب إلى ليل. الضوء يفتح الأفق واسعاً على

ليل العالم، لكنَّ الحدَّ الذي يعبره الشعر بفضل هذا الضوء، يُسلِّمه إلى اللاّمحدود. كأنَّما تَتّسع العتمة في حركة الإضاءة ذاتها. وكأنَّ الشعر لا يعرف إلاّ حدوده. العالم الغامِض الذي يُضاء هو نفسه الذي يقود الشعر إلى عالمٍ أكثر غموضاً.

الشعر هنا نوعٌ من كتابة الغائب. واللّغة هنا تُفلت من قيد العادة، ومن قيود استعمالها العاديّ. كتابة كلّما تقدّمتَ في قراءتها، ابْتَعَدَتْ بُعْدَ اتّساع كما لو أنَّك تَسير في أفقٍ، أو كما لو أنَّك تَتحرّك في سرٍّ يكبر بِقْدرِ ما تكبر القراءة.

ليس هذا الغائب معنىً محدَّداً يمكن الوصول إليه. فالغياب هنا ليس «شيئاً» بل حركة. والكتابة هنا تنقل دلالةَ الكلماتِ من أفقٍ إلى آخر، فيما تخلق للمعنى فضاء آخر، ولذةً معرفيّةً أخرى. وهي في هذا تُخلخل التقابل بين الواضح والغامض، الواقع والغيب، وتهدم العلاقات الثابتة بين الدّال والمدلول، فيما تؤكّد على علاقات أخرى تتناول الأسرارَ الكامنة في الوجود. ومن هنا اهتمامُها بالخفيّ الباطن، مقابلَ الظاهر الواضح، وبالاحتماليّ والتخييليّ، مقابلَ اليقينيّ العقلانيّ. هكذا يتحرَّك القارئ في التخييليّ والاحتماليّ فيما يتحرّك في كتابةٍ خارجَ كلّ نَمْذَجة، ولا مرجعيّة لها في الماضي. لا يعود القارئ يدخل إلى القصيدة كما يدخل إلى حديقةٍ يجني ثمارَها بسهولة، بل كما يدخل في لُجّةٍ، أو كأنَّه يقوم بمغامرة. وما يجنيه هنا يتمّ بعد

جهد. ولا يجنيه بذهنه وحده، أو بقلبه وحده، بل بكيانه كلّه. إنَّها كتابة تسير في طرق غير معروفة نحو المكان الآخر، الذي ليس نقطةً تبلغها، وإنَّما هو مكان متحرّكٌ يقودنا باستمرار إلى مكان آخر. واللغة في هذه الكتابة لا ترتبط بالأنساق الكتابيّة وتصنيفاتها، بل بحركيّة التجربة وتيهها.

خلقت هذه الكتابة الشعريّة ثقوباً كبيرة في النسيج الثقافي الديني السائد. قالت أشياء لم تُقَل من قبل، وأشارت إلى أشياء لا تُقال. شوَّشت صورة اليقين، وشوَّشت يقينيَّة الكلام الذي عبّر عنه. فتحت أبواباً على ما لا يُسمّى، وعلى غياب التطابق بين الأشياء والكلمات، ممَّا يؤدّي إلى التشكيك في صدق الكلام، سواء كان إنسانيّاً أو إلهيّاً. ذلك أنَّها، على الأخصّ قدّمت نصّاً مفتوحاً غير مكتمل مقابل النصّ الديني المغلق المكتمل. ومن هنا تجيء الصعوبة التي أسمّيها صعوبةَ التأويل أو صعوبة الضِّفاف. فاللغة في هذه الكتابة هي لغة الحدود التي تصل بين المرئيّ واللَّامرئيّ، ولغة الضفاف القصوى في كلّ منهما. إنَّها لغة البعيد، الخطِر. إنَّها الكتابة التي تجرحُ الكلمات، وتقول العالَمَ بهذه الجراح ذاتها.

- ٥ -

ثمَّة نوع آخر من الصعوبة يرتبط بمفهوم الهويّة، الذي يرتبط في المجتمع العربي، أساسيّاً باللغة والدِّين. يولّد هذا المفهوم،

كما يُعاش، قراءةً تقوم على الحنين إلى الوحدة الأصليّة: وحدة الأمّة، وحدة اللّغة، وحدة الوطن، وحدة السلطة. وهي، بوصفها كذلك، قراءةٌ إيديولوجيّة ترى النصّ الشعريّ مكاناً لصراعِ الأفكار والاتّجاهات، أي أنَّها تحوّله إلى نصٍّ سياسي. وعندما تعجز هذه القراءة عن تكييف هذا النصّ مع أغراضها تسمِّيه صعباً، وربّما أطلقت عليه صفاتٍ أخرى، تُخرجه من كونه شعراً. إنَّها قراءة توحّد بين المعرفة والسلطة، من حيث أنَّها توحِّد بين اللّغة والهويّة، وبين الحقيقة والقوّة. مفهوم الهويّة هنا وحدانيّ بالمعنى اللاّهوتي، ومثاليّ بالمعنى الفلسفي. والطابع الأساسي فيها هو الانفصال عن الآخر، والاكتفاء بالذات. ويوهم هذا المفهوم بالاستمراريّة والديمومة واللاّتغيّر. يُوهم، تِبعاً لذلك، بالتماسك والوحدة والتميّز، إزاء الهويّات الأخرى. وإذا أدركنا أنّ الشعر في المجتمع العربي معيارٌ أوَّل يُختبر فيه وبه مدى انتماء الشاعر، وتُختبر فيه هويّته، نُدرك مدى ما يجابهه الشاعر الذي يصدر في كتابته عن مفهوم آخر للهويّة، غير واحديّ، وغير دينيّ.

ليست الهويّة الوعَي وحده، وإنّما هي كذلك اللاّوعي. وليست المعلنَ وحده، وإنَّما هي أيضاً المكبوت المسكوتُ عنه. وليست المتحقّق وحده، وإنّما هي كذلك المشروع ـ الآخذ في

التحقّق. وليست المتواصِل وحده، بل المتقطِّع أيضاً، وليست الواضحَ وحده، بل الغامض أيضاً.

هناك إذن انشقاقٌ في صميم تلك الوحدة المتوهَّمة. فليست «الأنا» وحدة، إلّا ظاهرياً. إنَّها، عُمْقيّاً، تمزّق. «الآخر» مقيمٌ في قرارة «الأنا»، سلباً أو إيجاباً. لهذا لا فَصْلَ، دون وَصْل: لا «أنا» دون «الآخر». والهويّة الحيّة هي في التوتّر العلائقي الخصب، الملتبس، بين الأنا والآخر. دون ذلك تكون الهويّة هويّةَ الحجر والشيء، لا هويّة الإنسان.

لا تأتي الهويّة من «الداخل» وحده: إنَّها التفاعل الحيّ، المستمرّ بين «الداخل» و«الخارج» بحيث يمكن القول إنَّ الهويّة ليست في ما ثَبُتَ واتّضَحَ، بِقَدْر ما هي في ما يتغيَّر، ولم يتَّضح بعد. يمكن القول، بتعبير آخر، إنَّ الهويّة معنىً يسكن صورةً متحرِّكة دائماً. إنَّها تتجلّى في «الاتّجاه نحو»، أكثر ممَّا تتجلَّى في «العودة إلى». إنَّها في التفتّح لا في التقوقع، في التفاعل لا في الاكتفاء والانكفاء.

في الشعر، في الإبداع الفنّي بعامّةٍ، تتجلّى مسألة الهويّة في إشكاليّتها الأكثر سطوعاً. فالهويّة في اللّغة الشعريّة موضع تساؤل دائم. لا يكون الإنسان نفسه في تجربة الإبداع إلّا بِقَدْر ما يخرجُ ممَّا هو. هويّته جدَلٌ بين ما هو وما يكون. إنَّها أمامه أكثر ممَّا هي وراءه ـ بوصفه، جوهريّاً، إرادةَ خلق وتغيير. لنقل ليست الهويّة

موروثاً نَرثه، بِقَدْر ما هي إبداعٌ نحقّقه. فالإنسان، خِلافاً للكائنات كلّها، يُبدع هويّته فيما يبدع حياته وفكره.

- ٦ -

يبدو لنا، في إطار الثقافة العربيّة، أنّ ما يسمّى بصعوبة الشعر لا تتولّد من النصّ ذاته، وليست كامنةً فيه، وإنّما تتولّد عن أمرين: الأوّل مستوى الثقافة ونوعيتها، والثاني مرتبط بمدى وعي القارئ لمعنى الشعر، وعمليّته الإبداعيّة، وكيفيّة قراءته.

ألن يكون، إذن، من الطبيعي القول، في إطار هذه الثقافة، إنَّ الشعر يكون شعراً بقدر ما يخرج من السهولة التي يُطالَبُ بها، ومن الوضوح الذي يُراد له؟

ألن يكون طبيعيّاً أن نقول: كلّا، ليس هناك شعرٌ صعب؟

الأسماء

- ١ -

لا تعمل اللغة، وإنّما تسمّي. والخاصيّة الأولية للكتابة الإبداعيّة، عن شيء ما، مادّي أو غير مادّي، هي الخروج أوّلاً من «الأسماء» (الدلالات، المعاني، الصور إلخ . . .) التي أَضْفَتْها الكتابة السّابقة عن هذا الشيء. الكتابة الإبداعيّة عن الشيء هي، بتعبير آخر، كتابةُ ما خَفِي منه: المجهول، الغامِض، ما لم يكشف عنه من قبل. حين نكرّر ما يُعرف عنه، نجمّده: التقليد، بهذا المعنى، تجميدٌ للأشياء، تجميدٌ للحياة والفكر والشعور، جميعاً.

- ٢ -

آخذ مثلاً . . .

الشعر العربي، قبل الإسلام، أو بعده، تَسْمِيةٌ ما - (فكرة،

صورة) للأشياء «الجاهليّة» (أو الأمويّة، أو العبّاسيّة. . .).
بعض هذه الأشياء خرج من ساحة الشعور، اليوم. نَشأت، بالمقابل، أشياء لم تكن في ساحة الشعور، آنذاك.

الخَلَل في الحياة العربيّة، اجتماعيّاً وفكريّاً وسياسيّاً، كامن في تمسّكها، لسبب أو آخر، في أن تظلَّ تنويعاً على «الأسماء» الموروثة، وفي رفضها أن تكون غوصاً جديداً في الأشياء نفسها، لابْتكار معانٍ أو أفكارٍ أو صورٍ جديدة.

والخَلَل في اللّغة الشعريّة العربيّة كامنٌ في أنَّها، لسببٍ أو آخر، وَحَّدت بين الأشياء و«أسمائها» (تصورّاتنا وأفكارنا القديمة عنها). لم يعد الشاعر، بقوّة هذا التوحيد وضغطه، يرجع إلى الأشياء نفسها (الباقية أو الناشئة) ليتأمَّل فيها، ويبتكر دلالات جديدة لها، وإنَّما أصبح رهين دلالاتها القديمة الموروثة. وهكذا أصبح شعره، بالضرورة، استعادةً للقديم: تفسيراً، أو تقليداً، أو تكراراً. وفي هذا ما يمكن أن يفسّر هيمنة اللّغة الحِكميّة، الوثوقيّة، التفسيريّة، التعليميّة، الواضحة.

«الأسماء» هي، بالنسبة إلى اللغة الشعريّة، حَجْب. لذلك لا تعود هذه اللّغة إلى اسم الشيء (فكرته القائمة، أو صورته السائدة) وإنَّما تعود إلى هذا الشيء نفسه، في ذاته. ولا يعود شاعر الحبّ، مثلاً، إلى «أفكار» امرئ القيس (أو غيره) عن الحبّ، وإنَّما يعود إلى الحبّ نفسه، في ذاته.

طبيعيّ أنَّ هذه العودة صعبة جدّاً. ليس لأنّها اختراقٌ للأسماء (الأفكار التصوُّرات) وما راكمته من انسجاميّة وتآلف، بل لأنّها كذلك، وقبله، ابتكار صور وأفكار وتخيُّلات أخرى عن الأشياء: لأنّها بعبارة ثانية، «تسمية» جديدة للأشياء. ومن هنا ينظر «الواقع» إلى مثل هذه اللّغة كأنّها تريد أن تنفيه، وتحلّ محلّه «الوهم». والحقُّ أنَّ اللّغة الشعريّة تبدأ من هذا «الفراغ ـ الموت» بين «الأسماء» القديمة للأشياء، و«أسمائها» الجديدة. إنَّ الامتلاء الوثوقي لا يعرف أن يتكلَّم، وإذا تكلَّم (وما أكثر ما يفعل في شعرنا وثقافتنا!)، يغيب عنه الحيّ، الجوهريّ، الحقيقيّ.

ـ ٣ ـ

حين أسمّي (باللُّغة) شيئاً، أهيمن عليه وأملكه، لأنّني أكون قد عرفته. فالمعرفة قوّة: قوّة امتلاك، وقوّة تخيّل. وهكذا يصبح هذا الشيء مكاناً لرغباتي. الشيء الذي لم أسمّه بعد، لا أعرفه، ولا أعرف كيف أسلك إزاءه. لا يد لي عليه.

لا يعطيني الاسم مسمّاه، أي أنَّ اللّغة لا تعطيني حقّاً الشيء الذي أسمّيه بها، إلّا بعد أن «تميته». فحين أقول: «هذا الطفل»، أكون قد «أمتّه»، إذ جرّدته من جسديّته المادّيّة، وحوَّلته إلى فكرة، أو وجود ذهنيّ. فبالتسمية (اللُّغة) تعطيني الفكرة مادّتها ، ويتجاوز الاسم مسمّاه.

ألم تتجاوز «أسماء» المبدعين الذين ماتوا وجودهم الجسديَ؟ لقد ماتوا وجوداً ذهنيّاً. بل إنَّ «أسماءهم» هي نفسها «ماتت» لكي تصبح إشارة أو رمزاً.

وكما «يموت» المسمّى، يجب أن «تموت» الفكرة أو الصورة المكّونة عنه، لكي يتمّ لنا أن نعيد خلقه بفكرة جديدة وصورة جديدة. فمن «موت» الأشياء تبدأ حياتها. ومن «موت» الأفكار تبدأ الحياة.

- ٤ -

أشير هنا إلى اتّجاهين، في ما يتّصل بالعلاقة بين الشيء واسمه (الكلمة) يفيدان في إيضاح ما قدّمته.

الأوَّل يمثّله مالارميه، الذي يمكن أن نسمّيه بـ «مجنون» الكلمة.

والثاني يمثّله بونج، الذي يمكن أن نسميّه بـ «مجنون» الشيء.

الأوَّل ينفي الوجود الموضوعيّ للشيء أو العالم، ويؤسّس عالماً كلاميّاً، أو عالماً ذاتيّاً خياليّاً. والثاني يُلحق، على العكس، الكلام بالشيء، أو يجعل من الكلمة والشيء وحدة تتّصف بالموضوعيّة العلميّة.

إنَّ مالارميه قريب، في نظرته، إلى الحدس اللغويّ العربيّ. أمَّا يونج فإنّه لا يبدو بعيداً، إلاّ ظاهريّاً. فما يبدو موضوعيّاً عنده

ليس، في العمق، إلاّ ذاتيّاً. غير أنَّ الـذاتيّة هنـا ليست الذاتيّـة الانفعاليّة أو الإيـديولـوجيّة التي يتهـرّب منها، بحقّ، وإنّمـا هي الذاتيّة الصانعة التي تجهد في أن يتطابق كلامها مـع الشيء الذي تتكلّم عليـه. وبما أنّـه يتعـذّر استقصـاء الشيء ببنيتـه كلّهـا، أو بجوهره، فإنَّه يتعذَّر التطابق بـين الكلام والشيء. وتبعـاً لذلـك يبـدو أن بونـج في أقصى ما يفعله، يحتـلّ الشيء بذاتيّـة تمـوّههـا الموضوعيّة. ذلك أنَّ الشيء الذي يقوله كلام يونج إنَّما هو شيئـه الخاصّ به، كما يراه، وليس الشيء الموضوعيّ. فحين أقرأ، على سبيل المثال قصيدة «الحصاة» لبونج، لا أقرأ الحصاة الموضوعيّة، الحصاة المادّة/الشيء، لأنَّني أراهـا بشكل مختلف وأكتبهـا بشكل مختلف، وإنَّما أقرأ حصاة بونج، أي ذاتيّته.

أضيف أنَّ كـلام بونـج على الشيء يكـاد، أحيانـاً، أن يكون لعباً. أَوَليس اللَّعب ذاتيّاً، بامتياز؟

الحقّ أنَّ بونج إذ يلحق، باسم الشعر، الكلام بالشيء، شأن العالِم، يغامر في أن يخسر الشعر والموضوعيّة التي يحرص عليهـا، لكنّه يريح ذاتيّته: اللعب البارع، والصنع الأسلوبي.

ـ ٥ ـ

باللُّغة التي تناقض اللُّغة البونجيّة، من جهـة، وتتجاوز، من جهة ثانية، لغة مـالارميه، فتضيف إليهـا أبعاداً تحتضن التـاريخ

وحركيّة الواقع الإنسانيّ، تتأسّس الحداثة الشعريّة العربيّة. وفي هذا تمثّل حركة الحداثة نوعاً من البداية ـ رؤيةً و«كتابةً». وفيه كذلك ما يوضح كيف أنَّ الشعر الحديث غير «جماعي»، شأن الشعر ماضياً، والذي كانت تؤطّره قواعد وأشكال ومعايير جماعيّة واحدة. فالشعر العربي الحديث مغامرة في لحظة تصله بماضٍ شعريٍّ لم تعد طرق تعبيره تستجيب لرؤيته، وبمستقبل يجهل ما يكون، وكيف، وبحاضر مخلخل ـ دائم التحوُّل. لكن، في هذا أيضاً، يكمن سرّ جذريّته وقدرته على الاستقصاء.

ماذا يستقصي الشعر؟

لا الخارج الواقعيّ، لأنَّ الكلمة، شعريّاً، ليست أداة، ولا الخارج المثالي لأنَّ الكلمة، شعريّاً، ليست استيهاماً.

الشعر إضاءة ويقظة/إضاءةُ ما يُمَكِّن من الانحراف عن مسار الذاكرة العامّة التقليديّة، ويقظة تسمّي الأشياء تسمية أخرى بلغةٍ أخرى. وهو، فيما يفعل ذلك، يقدِّم صورة للعالم مغايرة، ويتغيّر هو نفسه.

إنَّ استقصاءه هو تحرّكه الدائم، المتسائل حول العالم وحول نفسه، في المسافة التي تفصل أو تظلّ تفصل بين الكلمات والأشياء.

(باريس ١٩٨٧)

اللّغة والحقيقة

ـ ١ ـ

ـ أَشكُّ في أن تكونَ قادراً على كتابة ما تريده حقّاً.

ـ . . .

ـ إذا كنت لا تقدر أن تكتب ما تريده حقّاً، فما جدوى كتابتك؟

ـ . . .

ـ لا ثقافة بلا كتابة. وما يكون الإنسان الذي لا يقدر أن يفصح عن مكنونات جسده وفكره؟

ـ ٢ ـ

يكاد هذا الصديق أن يفحمني. فكيف أردّ أو أدافع؟ خصوصاً أنَّ الكتابة مهنتي وعملي، فماذا أفعل إن لم أكتب؟ ثمَّ

إنّني موجود، وحاضر في العالم، ككاتب، وبقوّة الكتابة. فما سيكون معنى استمراري في الحياة، إذا انسلختُ عمّا أَوْجدَني ومَنحني حضوريَ الفعّال؟

- ٣ -

أعرف أنَّ هذا الصديق يشير إلى المكبوت في الفكر العربيّ، وفي الجسم العربيّ. المكبوت بضغط التاريخ والاجتماع والسياسة والمذاهب والصراعات. . كأنَّه يقول إنَّ ما تكتب عنه، ويكتب عنه غيرك، لا يشكّل ممَّا يتطلَّب المواجهة والكشف، إلّا شيئاً يسيراً. إنَّه السَّطح، العام، الشَّائع. وهو ما يجيز قوله الرقيب المؤسّسي. هناك عالم آخر، واسع وغنيّ، لكنَّه مطموسٌ ومحجوب. وأنت لا تقول شيئاً مهمّاً، ما لم تدخل فيه، وتخترقه، وتفجّره.

وأنت، دون ذلك، لا تشارك في إبادة الثقافة وحدها، وإنَّما تشارك أيضاً في إبادة اللّغة.

- ٤ -

إذن، لا يطرح هذا الصديق مسألة المكبوت العربيّ، وحدها، وإنَّما يطرح، في الوقت نفسه، مسألة اللّغة العربيّة، في علاقاتها بالعالم وأشيائه، وفي علاقاتها بالإبداعيّة. خصوصاً أنَّ حيويّة الإنسان ولغته تقاس بمدى قدرته على إيجاد التطابق

الحميم بين عالمه الداخلي والعالم الخارجي، وعلى إلغاء الحدود بين التعبير وما يريد أن يعبّر عنه.

- ٥ -

هناك مسارب للهرب. مالارميه، مثلاً، لا يستخدم اللّغة لكي يقرّب العالم إليه، بل لكي يبقيه بعيداً عنه. إذن، لا مشكلة: اللّغة هنا هي العالم. والتجدّد هنا، هو الاغتصاب المستمرّ لمفردات اللُّغة، في سرير اللُّغة.

ويدافع مالارميه عن نفسه، فيسأل: هل تستطيع اللُّغة أن تنقل حقيقة الشيء أو العالم؟ ويجيب: كلَّا. فاللُّغة لا تقدر أن تتجاوز السطح، والباقي يظلّ بعيداً، يلفّه الصَّمت.

كأنَّ الحقيقة، إذن، كامِنةٌ خارج اللُّغة.

- ٦ -

ما يقول علماء العربيّة القدامى؟

اللُّغة مرآة تعكس المفهومات والظواهر والأشياء عكساً دقيقاً، يقول علماء البصرة. لذلك لا بدّ من تَقْعيدها، كالفكر ذاته. لا بدّ من إدخالها في قوالب العقل والمنطق.

أمَّا علماء الكوفة، فقد خرجوا على القواعد والقوانين العقليّة المنطقيّة وقالوا بالقياس. أي: لا قاعدة عامّة، بل تنوّعُ يقيم

أهمّية كبرى للفرديّ الخاصّ، الاستثنائيّ، أو ما كان يُسمّى بالشاذّ. ومن هنا كثرت عندهم الصّيغ والأوزان اللّغويّة، ورأوا أنَّ كلَّ ما ورد على لسان العرب أصلٌ ولو خالف المنطق وقوانينه العقليّة.

كأنَّهم يقولون إنَّ الأصل في الحياة، لا في القاعدة.

ويَرى جابر بن حيَّان في كتابه «ميزان الحروف» أنَّ اللُّغة ليست وليدة الاتّفاق، وليس هناك نظامٌ يفسّرها، وإنَّما هي انبثاقٌ عن النَّفس ومنها. وهذا يفترض صلةً جوهريّة بين طبيعة اللُّغة وطبيعة الجسد، تشبه الصلة بين النَّغم والوتر.

- ٧ -

لماذا قادنا الكلام على المكبوت في الفكر العربي والجسم العربي إلى الكلام على الكلام؟

ألأنّنا نريد أن نرسم صورة اليباب الثقافيّ العربيّ، أو لأنَّنا، على العكس، نريد أن نفجّر طاقات النموّ والخصب؟

- ٨ -

اليوم، تزداد علاقة اللُّغة بالأشياء تبلبلاً.

لانهائيّة المكان، مادّةً وفضاء، نسبيّة الزمان، البنية الذريّة للمادّة، الموجة/الجزيء في الطاقة... هذا كلّه مما يتعذّر التعبير

عنه بالكلمات. فهناك انفصال يتزايد بين اللُّغة والعالم. كأنَّ الكلمات التي نتداولها ضائعة: إنَّها الماضي الذي تجاوزته تفجّرات الحاضر، حركة وتغيّراً، لكنَّها في الوقت نفسه لاتزال مستمرّة فيه وسائدة، أنساقاً ومؤسَّسات. إنَّها إذن، لا تعبِّر عن الحضور الحيّ، ولا عن هواجسنا المستقبليّة، وإنَّما تعبِّر عن وهم استمرارنا في الوجود. بعبارةٍ ثانية: لم يعد لكلماتنا معنى. هكذا نتكلَّم أو نكتب لكي نضرب الكلمة بالكلمة، أو لكي نكفِّنها، أو لكي لا نقول شيئاً.

هذه خلاصة ما يقوله الناقد الانكليزي المعاصر جورج شتاينر في كتاب أخير له: «اللُّغة والصمت». كأنَّه يقول، هو أيضاً: الحقيقة في الغرب، هي اليوم خارج اللُّغات الغربيّة.

- ٩ -

حين يقرأ العربي الذي يُعْنَى كيانيّاً، بلغته وثقافته، مثل هذا الرأي، لا بدّ أن تخطر له بعض التساؤلات والمقارنات:

أ - إنّ لغة البحث عن الحقيقة، بالمعنى الدقيق، في أوروبا قريبة العهد، قياساً إلى اللُّغة العربيّة. فقد بدأ هذا البحث، حين كان نظيره، في الحياة العربيّة، يبلغ أوج تفتّحه وازدهاره.

ب - إذا كانت اللّغة في أوروبا قد شاخت، على هذا المستوى، وهي بالقياس إلى اللُّغة العربيّة طفلة، فماذا يمكن أن

نقول عن لغتنا التي يرقى البحث فيها إلى حوالي ثمانية عشر قرناً؟

ج ـ إنَّ حركة الكشف المعرفيّ والإنجاز الحضاريّ، وبخاصّة العلميّ ـ التقني، كانت أشمل وأكثر جذريّة في اللّغات الأوروبيّة منها في اللّغة العربيّة. وهذا ممَّا يوفّر لها إمكانات لمقاومة الشيخوخة، بخلاف اللُّغة العربيّة التي تعاني، إبداعيّاً، منذ حوالي ألف سنة، حالة عسيرة من الركود.

د ـ مع ذلك، ليست المسألة في الشيخوخة بذاتها، فجميع الحضارات تشيخ، وإنَّما المسألة، بالنسبة إلينا، هي في أنَّنا، على النقيض من معظم الشعوب الحيّة، نرفض الاعتراف بهذه الشيخوخة. بل هناك ما هو أشدّ خطورة: نجعل من الشيخوخة نظاماً، ونؤسّس عليه، ونشتقّ منه قيماً ومقاييس لحياتنا وفكرنا، حاضراً ومستقبلاً. وفي هذا يكمن فرق كبير بيننا وبين هذه الشعوب: فهي تعترف بأنَّ كثيراً ممَّا أبدعته في الماضي قد انتهى دوره وفعله. أو شاخ أو مات. ومن هنا حركيّتها الدائمة في اتّجاه المستقبل، وقدرتها على التجاوز وعلى تجديد حياتها وفكرها. وأمَّا نحن فلا نعترف بأنَّ شيئاً ممَّا أبدعه أسلافنا يمكن أن ينتهي دوره وفعله، أو يمكن أن يشيخ أو يموت. ومن هنا ارتماؤنا الدائم في أحضان الماضي، وعجزنا عن تجديد حياتنا وفكرنا، بل عجزنا، غالباً، حتَّى عن قبول فكرة التجديد ذاتها.

هـ ـ إذا كانت حال الكاتب الأوروبي هي تلك التي يصفها صاحب كتاب «اللغة والصمت» بأنّها حال كاتب يمارس لغة جفَّت، فما تكون حال الكاتب العربي إزاء لغته؟

ـ ١٠ ـ

إذا تذكَّرنا ما يحول بين الكاتب العربي وبين التعبير حتَّى عن سطح العالم والتجربة، فما تكون الحقيقة التي ينقلها أو يفصح عنها؟ وهل يمكن القول، في هذه الحالة، إنّه يكتب حقّاً؟

ـ ١١ ـ

ربَّما يأخذ الآن هذا الاستطراد إلى الكلام على اللّغة، دلالتَه ومعناه. فهذا الفصل بين اللّغة العربيّة والجسد العربيّ، إنَّما تفرضه وتنظِّمه بنية السلطة في المجتمع العربيّ. وفيها، وفي تجلّياتها السياسيّة، تتأسّس المطابقة العنيفة بين القمع السلطوي، بأشكاله المختلفة، والكبت الداخلي، جسديّاً وفكريّاً، في مستوياته المتنوّعة.

وفي هذا يبدو الفرد العربيّ كأنَّه هيكلُ إنسان، أو جزءٌ في آلة، أو مصطلح تجريدي. هكذا نبدو، ثقافيّاً، على مستوى النظام السياسي ـ الثقافي السائد، وبخاصّة في المدرسة والجامعة والتربية، أنَّنا، إبداعيّاً، بلا لغة: أنَّنا لا نكتب، بل نرسم ألفاظاً، وأنَّنا لا نتكلَّم بل نصدر أصواتاً.

ـ ما جدوى كتابتك؟

ـ يكفي أنَّها تشهد للمسكوت عنه. يكفي أنّها تعي هذا التمزّق القائم بين اللُّغة والجسد. يكفي أنَّها تعايش الموت. يكفي أنَّها تصرخ: الموت، اليوم، إنَّما هو، تحديداً، موت عربيّ ـ وأن يتصاعد هذا الصراخ بنبرة الحياة التي لا تغلب.

ـ مرّة ثانية، ما جدوى كتابتك؟

- ١٢ -

أعرف أنَّ من يكتب اليوم في المجتمع «العربي ـ الاسلامي» يشبه من يزرع حقلاً في الفضاء. ذلك أنَّ المكان الذي يتيحه هذا المجتمع مليء بـ: «ينبغي» و«علينا»، و«أفعلْ»، «لا تفعلْ»، «يُفترض»، «يلزم»، «لا بدّ».. إلخ. وهو، بسببٍ من ذلك، مكان فراغ. فلا مكان في هذا المجتمع، اليوم، إلّا للفراغ: الفراغ الناتج عن استحالة الكتابة، والفراغ الناتج عن فراغيّة الكتابة.

مع ذلك، لا بدّ من الكتابة.

ولست أزعم، شأنَ كثيرين، أنّني أكتب لأملأ الفراغ. على العكس، أكتب لكي أخلق الفراغ الآخر، وأوّلد الشعور بالفراغ الآخر. أكتب لكي أستعيد ذلك الصَّمت الهائل الذي تركته

كلمات الخلّاقين الذين نذروا أبجديّتهم لارتجال الفضاء المستحيل.

وشكراً لامرئ القيس وطرفة والشّنفرى. شكراً لذي الرمّة وأبي تمّام وأبي نوّاس. شكراً للحلّاج والنفريّ وابن عربي. شكراً للمتنبّي والمعرّي وجبران. منهم أتعلّم ألّا أرى إلّا المسافات التي لم أقطعها بعد. أتعلّم أنّ الكتابة بُعْد، وأن الكتابة الأكثر بعداً هي الأكثر قرباً. أتعلّم أنّ للوقت جرساً وأنّه لا يرنّ رنينه الموقظ، المغيّر على النّحو الأكثر جمالاً وعمقاً، إلّا في الشعر. أتعلّم هذه الحَيْرة الخالقة: هل أخلق الفراغ بالشعر، أم منه، أم فيه، أم عليه، أم معه؟ أتعلّم أنّ الكلام هو الذي يعطي للحياة المعنى، وأنّه لا يكون قادراً على ذلك إلّا إذا كان نوعاً من الإماتَة ونوعاً من الموت.

وفي هذا كلّه، أجد اللُّغة وحدها المكان الحيّ، الحرّ، اللّانهائيّ. إنّها الحضور الغامر الذي لا يُردّ. لا يمكن اصطناع لغة، أو إلغاؤها. لا يمكن تأميمها أو سجنها أو اغتيالها. لا يمكن عزلها أو نفيها. (لكن، يا للمفارقة، اليوم أيضاً! حتّى الذين لا يفخرون إلّا بها (اللُّغة العربيّة)، يمنعونها من التنقُّل بين مدينة عربيّة وأخرى، يمنعونها من التنقُّل في بيتها!).

واللُّغة لا تنتمي إلى السيف والرمح والقبيلة والنظام والشرطة

والمسدَّسات والقنابل. تنتمي إلى الـتراب والهواء والمـاء والضوء، تنتمي إلى الإنسان والحرّيّة والحبّ.

واللُّغـة لا تنتـظم فـرقاً وطـوائف وأحـزابـاً في بـرلمـانـات ومؤسَّسـات، في مدارس وجـامعـات، في أنـديـة واتّحـادات، في أجهزة وأسلحة وعساكر.

اللُّغـة، في هـذا المكـان العـربيّ ـ الإسـلاميّ، هي وطني ـ مفتـوحاً عـلى الجهـات كلّهـا، وعـلى الآفـاق جمعـاء. وسكنـاي وسفري في التاريخ الذي اكتَنَزْتُهُ وفي المستقبل الذي تكتنزه.

مساءلات

مقدّمة لنقد الحداثة العربيّة

- ١ -

قلت مـرّةً: «ينبغي التأسيس لمـرحلة جديـدة: نقد الحـداثة» (بيان الحداثة (١٩٧٩) في: «فاتحة لنهايات القرن»، دار العودة، بيروت ١٩٨٠). وهو قولٌ يبدو الآن أكثر صِحّةً وضرورةً منه في أيّ وقتٍ مضى. خصوصاً أن مفهوم الحداثـة يزداد التبـاساً، وأنّ الكلام عليها يكـاد أن يصبح لغـوا. وها هي الكتـابة التي تقـوم على «قصيدة النثر» تكاد أن تَسقط في الآليّـة والاتّباعيّـة كما كـان الشأن في القصيدة الوزنيّة التّقليديّة. والحقّ أنّ النظر إلى ظاهـرة الخروج على الـوزن والقافيـة كما لـو أنّها تنطوي بحـدّ ذاتها عـلى الحداثة هو في أساس ذلك الالتباس وهذا اللّغو.

هكذا أصبح من الضروري، في الكلام على مسألة الحداثة في الكتابة العربيّة، أن نؤكّد على ثلاثة مبادئ:

الأوّل، هو أنّنا قبل أن نصف شاعراً أو كاتباً بأنّه حديث، يجب أن نتأكّد من أنه ليس أيَّ مُنتجٍ بالكلام الذي يتشبّه بالشعر أو بالأدب، وإنّما يجب أن يكون كاتباً أو شاعراً، حقّاً: أعني أَنّه يمتهن الكتابة الأدبيّة ـ الفنّيّة، ويعبّر عن نفسه وعن علاقته بالآخرين والعالم، بلغة أدبيّة ـ فنّيّة، وبطريقةٍ خاصّة تميّزه.

الثاني، أن نعرف هذا الذي يطلق عليه اسم القديم معرفةً عميقة ومحيطة، وأن ندرك أنّ صفة القدامة لا تعني بالضرورة التّناقضَ مع ما يطلق عليه اسم الحديث.

الثالث، وهو تتمّة للثاني، أن ندرك أنَّ صفة الحداثة ليست حكماً بأفضليّة الحديث على القديم، وإنّما هي مجرَّد وصف، وأنَّ هذا الوصف قد يقع على نَصٍّ يكون في الوقت ذاتِه نصّاً عاديّاً أو رديئاً. الحداثة بتعبير آخر، سِمةُ **فَرْقٍ** لا سِمةُ **قيمةً**.

قد تبدو هذه المبادئ الثلاثة بَدَهيّةً، في النظر. غير أنّها ليست كذلك في الواقع، وفي الممارسة. فثمّة، من ناحيةٍ، استقطابٌ في حياتنا الأدبيّة بين الحديث والقديم، بحيث أنَّ الأول أيّاً كان يشير غالباً عند بعضهم إلى التقدّم، وأنَّ الثاني، أيّاً كان، يشير إلى التخلّف، فيما يعنيان عند بعضٍ آخر شيئاً آخر مناقضاً.

وهناك من ناحية ثانية، تضخُّمٌ في النتاج الكتابيّ: كلٌّ يدَّعي الكتابة الأدبيّة ـ الفنّيّة، وكلٌّ يدّعي النقد والتقويم. والنتيجة

هي فوضى وتخبُّط في الإنتاج الكلاميّ يؤدّيان إلى أن تتساوى النصوص كلّها، وإلى أن يغيب التمييز بين الجيِّد والرديء، وبين المتفرّد والمُبتذَل.

وتعكس كلتا الناحيتين فَقْرَ النظرة، وضحالةَ الثقافة، وما هو أخطر من ذلك: الجهلَ بالنّفس، وبحقائق الأشياء.

- ٢ -

لا أظنّ أن أحداً يمكن أن يقول إنَّ رينه شار، مثلاً، أو سان ـ جون بيرس، أو ميشو، أو جوف، أو بونج، أو بريتون، أو بونفوا، أو دوبوشيه أكثرُ حداثة من هيراقليطس أو نيتشه أو هولدرلين أو غوته أو رامبو أو بودلير أو مالارميه أو لوتريامون، إلّا بالمعنى الزمني.

هذا الذي أقوله في ما يتعلَّق بالكتابة الشعريّة الفرنسيّة (وأقوله قصديّاً، لأنَّ هذه الكتابة هي مرجعيّتنا الحداثيّة الأولى) ينطبق تماماً على الكتابة الشعريّة العربيّة. فليس أبو نوَّاس أو أبو تمَّام أو المتنبِّي أو المعرّي أو النّفري أكثر حداثة من جلقامش أو امرئ القيس، إلّا بالمعنى الزمني. وليس السيّاب أو حاوي أو الخال أو عبد الصبور (لكي لا أسمِّي إلّا الذين فقدناهم) أكثر حداثةً ممَّن أشرنا إليهم، إلّا بالمعنى الزمني.

هذا ممَّا يوضح، في ما يتعلّق بي شخصيّاً، أنّني حين أصف نصّاً

بأنَّه حـديث لا أضمر تفضيله بشكـل مطلق عـلى النصوص التي تقدَّمته في الزّمان، بل أُضْمِـر بالأحرى، شيئاً آخر يتجاوز الإطَار الـزمني للنصّ إلى إطارٍ آخـر يتّصل بـالرؤيـة التي يصـدر عنهـا، وببنيته، وبأبعاده.

ما هذه الرؤية؟ ما تلك البنية؟ وما تلك الأبعاد؟

تلك هي المسألة.

وهي، ويـا للمفارقـة، المسألـة الوحيـدة التي ينساهـا معـظم الذين يتكلَّمون على الحداثة في الكتابة العربيّة.

استطراداً، وإمعاناً في التوضيـح والتحديـد، أحبّ أن أشير، بدئيّاً، إلى أنَّني عندما أتكلَّم على الحداثة في المجتمع العـربي، لا أشير إلى علمٍ، أو تقنية، أو فلسفـة. . . وإنَّما أقصـد، حصراً، الفنـون والآداب. وفي هـذا مـا يشـير، بـدوره، إلى المفـارقـات والتصدّعات في المجتمع العربي، وإلى أنّ البحث فيهـا ضروري ملحٌّ، وإلى أنَّها تـطرح أسئلةً كثيرةً يـولدّهـا هـذا السؤال: كيف تنشـأ حداثـة أدبيّة في مجتمـعٍ يقـوم، في بنـاه الأسـاسيّـة، عـلى التقليد، في مختلف الميادين الأخرى غير الأدبيّة؟

أحبّ كذلك أن أشير إلى أنَّنا أخطأنا، منـذ البدايـة، في فهم حـداثة الغـرب. لم ننظر إليهـا في ارتباطهـا العضويّ بـالحضـارة الغربيّة، بأسسها العقلانيّة خصوصاً، وإنَّما نظرنـا إليها بـوصفها أبنية وتشكيلات لغويّة. رأينـا تجلّيات الحـداثة في ميـدان الفنون

والآداب، دون أن نرى الأسس النظريّة والمبادئ العقليّة الكامنة وراءها. ومن هنا غابت عنّا دلالتها العميقة في الكتابة وفي الحياة على السّواء.

-٣-

الحداثة في إطار الموروث العربي ـ الإسلامي، تحديداً وبالقياس إلى الماضي، وبوصفها إبداعيّة، إنّما هي حركة، ودلالتها الغالبة إذن كامنة في التغيير والفروقات. لذلك لا يمكن أن تكون نظريّةً محدّدة، أو قواعد وقوانين محدّدة. إنّها كمثل أفقٍ يهيمن، بأضوائه وبأبعاده، على فضاء الحاضر دون أن يمحو فضاء الماضي. فمع أنّها قطيعة معه بالضرورة، فهي استمرارٌ له، بالضرورة. ذلك أنّ كلَّ ابتكار لجمال جديد في اللُّغة، لا يمكن إلّا أن يستندَ إلى قديمها الجماليّ. فاللُّغة كيان، ولا نقدر أن نجدّده إلّا من داخله، من داخل عبقريّته، وجماليّته، وخصوصيّته. إن كنتَ حديثاً حقاً، فأنت تحيا داخل هذا الكيان ـ لا إلى جواره، أو خارجه، أو على هامشه، ـ أي أنّك تحيا في بهاء القديم، وفي طاقاته الفنّيّة التي لا تُستنفد. وكلّ كلامٍ على الحداثة ينبغي أن يتمّ في إطار هذه الإحاطة وهذه الكلّية وهذه الرؤيا الشاملة.

نقول، بتنويعٍ آخر، إنَّ المحدث في دلالته العربيّة الأصليّة هو «ما لم يكن معروفاً في كتابٍ، ولا سنّةٍ، ولا إجماع». هذه

الكلمة هي، أصلاً، دينيّة، ثمَّ أصبحت وصفاً يطلق على الشِّعر الذي يخالف الشِّعر القديم، الشِّعر المعروف، والذي ينعقد عليه الإجماع. هذا الشعر «المخالِف» هو ما سُمّي «المْحدَث» و«المولَّد».

هكذا يمكن أن نقول إنَّ الحداثة سَمِةٌ للأقوال والأشياءِ غيرِ المعروفة من قبل. وبهذا المعنى، لكلِّ عصرٍ حداثته.

وفي هذا ما يوضح عدمَ إمكان تحديد الحداثة الشعريّة بوصفها خصائص محدَّدة ثابتة، كما أكّدت، سابقاً، ويوضح أنَّها، بالأحرى، حركة تاريخيّة، وأنَّها، بوصفها كذلك لا تنفصل عَمَّا قبلَها وعمَّا بعدَها، وأنَّها نوعٌ من الانقطاع ـ التواصل.

ولئن كانت الحداثة لا تُحدَّد، فمن الممكن القول إنَّها كانت دائماً حاضرةً في تاريخ الإنسان ـ ممارسةً، أو إشارةً ودلالةً.

ـ ٤ ـ

في هذا الأفق، يبدو الكلام على قطيعةٍ جَذْريّة وشاملة مع التراث أو الماضي، كلاماً لا ينهض على أيّ أساسٍ شعريّ أو معرفي.

صحيحٌ أنَّني شخصيّاً تحدّثت عن القطيعة والرفض ـ لكن في سياق آخر يختلف كلّياً، وعلى مستوى آخر مغايرٍ كلّياً. كنت أقصد في حديثي هذا أن أقول إنَّ الشاعر العربي، مهما كان

عظيماً، لا يجسِّد في نتاجه اللُّغة العربيّة ـ فهي أوسع منه، وأن أقول، تبعاً لذلك، إنَّ على الشاعر الجديد أن يرتبط باللُّغة الأمّ، لا بنتاجها. ولئن كان يُولد من الرَّحم الواحدة أبناءٌ يتناقضون في كلّ شيء، فبالأحرى أن يكون في اللّغة أبناءٌ لها يتناقضون كتابيّاً، في كلّ شيء. فهذا التناقض دليلُ غِنىً ـ وهو لا يعني القطيعة أو الرَّفض في أيَّة حال. فهذان لا يتمّان إلاّ في حالٍ واحدة: أن نرفض الأمّ ذاتها، أي أن نرفض اللّغة التي نكتب بها.

دون هذا الوعي، دون هذه الإحاطة النظريّة، سوف تتعثّر الحداثة الفنّيّة ـ الأدبيّة في اللُّغة العربيّة، وهذا ممّا بدأت ملامحه بالظهور. وهذا ممَّا يفرض على الشعراء الشبّان، وبينهم مواهب شعريّة كبيرة، أن يتعمّقوا في فهم الحداثة ومشكلاتها، فيما وراء التشكيلات، وفيما وراء النثر والوزن.

إنَّ عليهم أن يدركوا أنَّ الذين أسّسوا الحداثة الغربيّة، كمثل رامبو وبودلير ومالارميه، كانوا كلاسيكيّين ـ أعني أنَّهم لم يخلقوا الحديث إلاّ بفضل ارتباطهم العضويّ العميق بالقديم.

وقد يقول بعضهم اتّهاماً: الشعراء العرب الحديثون ينقلون أشكال الشعراء في الغرب. هذا كلام باطل. الذين يعرفون اللُّغة الشعريّة، يعرفون أن الشَّكل لا يؤخذ، لسببٍ بسيط هو أنَّه لا يوجد في ذاته ـ معزولاً، كشكلٍ لوعاءٍ ما، أو كشكلٍ

لآلةٍ ما. الشكل للقصيدة كمثل الجسم للإنسان: لا يستعار. فالشكل هو دائماً شكل جسد معيّن، قصيدة معيّنة. ثمَّ إنَّ تشكيل اللُّغة العربيّة يختلف، لاختلاف مادّته ـ الموسيقيّة خصوصاً، عن التشكيل في اللُّغات الأخرى. لذلك لا تمكن استعارة أو نقل شكل قصيدة أجنبيّة لقصيدة عربيّة إلاّ في حالة واحدة: حين تكون هذه الأخيرة مصنوعة كما تصنع آلة جامدة.

اللّغة كما قلت كيانٌ ـ لا يقبل زراعة أعضاء غريبة عنه، لا يقبل إلاّ ما ينبثق منه. لا يقبل ما يكون لَصْقاً.

ولئن كان الإبداع فيما وراء القدامة والحداثة، فلا يمكن أن تكون قطيعة بين الحداثة والقدامة، عُمْقيّاً، وإنَّما يكون بينهما فرقٌ. يتجلَّى هذا الفرق من ناحيةٍ في استخدام عناصر قديمة استخداماً حديثاً، ومن ناحية في المناخ المرتبط بالعصر ـ سياسةً، وثقافةً، وقضايا، ومن ناحية أخرى، في الرؤية والرؤيا على السّواء. ومن هنا لا نرى في إطلاق اسم الشعر على بعض النصوص المكتوبة بغير الوزن، قطيعة مع اللُّغة العربيّة ـ بل مع البحور الخليليّة. أضيف أنّ هذه التسمية تستأنس بالإشارات التي وردت عند العرب القدامى حول إمكان تسمية النَّثر، في بعض الحالات، شعراً. والإشارة الأكثر دلالة، في هذا الصدد هي وصف العرب النّصَّ القرآنيّ بأنَّه شعر ـ مع أنَّه غير موزون وغير مقفًّى.

قلت الحداثة «فرق». لكن، «مضمون» هذا الفرق يعمق ويتّسع ويتعقّد بحيث يكاد أن يحجب «التاريخ» أو «الماضي»، من حيث أنَّ «**الحاضر**» هو الميدان الذي يتأصَّل فيه هذا الفرق. وربَّما كان هذا **الحجب** في أساس ما يدفع بعضهم إلى الكلام على «الرفض» و«الانقطاع»، ذلك أنَّ هؤلاء لا يدركون سِرّ الإبداعيّة وسرّ حركيّتها، فهم أسرى المظهر الخارجي الذي يخضع للرؤية المباشرة التي توجِّهها الأهداف والمصالح المباشرة السياسيّة والثقافيّة والاجتماعيّة.

ويتجلَّى هذا الحجب في الإبداع وفي النقد على السّواء. من ناحية أولى، هناك حضور لنصوص شعريّة **تحجب** النصوص القديمة، من حيث أنَّها تشكيلات بنائيّة تتسمَّى باسمٍ مقصورٍ على تشكيلاتٍ بنائيّة مختلفة راسخة في الذاكرة والتذوُّق والرؤية، ويبدو هذا الحضور كأنَّه يطرد حضور النصوص القديمة، من مجال الذاكرة والتذوُّق، مزلزلاً بذلك القيم والمفهومات الراسخة.

ومن ناحية ثانية ـ وهذه أكثر وضوحاً ومباشرة ـ يتجلَّى الحجب في المظاهر التالية:

أ ـ النَّقد المتواصل لمفهوم الشعر التقليديّ الموروث. ويتمّ نقده بإحاطة معرفيّة ومعايير غير مألوفة في النَّقد الموروث.

ب ـ يقدِّم بعض النقَّاد مفهوماً آخر للشعر، وتصوُّراً آخر لدوره، ممَّا يخلِّص الشعر من «موضوعاته» التقليديّة المرتبطة بالحياة السياسيّة الاجتماعيّة القديمة ـ وخاصّة تلك المرتبطة بالمدح والهجاء والفخر والرثاء. فهذه موضوعات كانت تمليها أوضاعُ وعلاقات وكان الشعر أداةً لها. هكذا يُرَدُّ الشعر إلى عناصره الأوّليّة: الكلمة، الموسيقى، الصورة، ـ لكي يواجه، بدءاً من ذلك، العالم الحديث ومشكلاته، ببناء «حديث» يعبِّر عن «القضايا الحديثة». وهذا ممَّا يبدو كأنَّه قضاءٌ على «الدور» الذي عرفه الشعر سابقاً، وهو دورٌ راسخٌ في الذاكرة الجماعيّة. والقضاء على هذا «الدور» يبدو، بالنسبة إلى هذه الذاكرة، كأنَّه قضاء على الشعر نفسه.

ج ـ يبطل الجدال شيئاً فشيئاً حول «اللَّفظ» (الشكل) و«المعنى» (المضمون) لأنَّ الفصل القديم بينهما، فَقَدَ، اليوم، معناه. هكذا يُنظر اليوم إلى القصيدة بوصفها بنيةً واحدةً لا تتجزَّأ، ولا تجد مسوّغها في معياريّةٍ سابقة عليها، كما كان الشأن قديماً، وإنَّما تجده في بنيتها ذاتها. ومن هنا يصبح الشعر بلا حدود، وتؤدّي القصيدة إلى نشوء تحديدٍ آخر للقصيدة، يغاير التحديد القديم. وهذا كلّه ممَّا يوحي للذاكرة الجماعيّة بأنَّ الحداثة «رفض» للقديم و«انقطاع» عنه.

د ـ يكشف النَّقد عن عالم في الإنسان كان، في القديم

مجهولاً، أو منسيّاً، أو مكبوتاً، هو عالم اللّاشعور. وهو يضع هذا العالم في مستوى واحد مع عالم الشعور، ويرى إلى الإنسان بوصفه كلًّا لا يتجزَّأ. وتحرير الشعور أو الوعي وحده غير كافٍ فلا بدّ من تحرير اللّاشعور أو اللّاوعي.

وهذا أيضاً ممَّا يوحي للذاكرة الجماعيّة بـ «الرفض» و«الانقطاع». ويمكن أن نسمِّي تجلّيات الحجب أو مظاهره هذه بأنَّها أوهام الرفض أو الانقطاع عن التراث، عند التقليديّين، شأن الأوهام التي توحي بالحداثة عند الحداثيّين، والتي تحدَّثت عنها في دراسة سابقة منشورة.

ـ ٦ ـ

نلاحظ مع ذلك أنَّ القضيّة الأساسيّة في الحداثة لم تعد تكمن في كتابة الشعر وزناً أو نثراً، وإنَّما أصبحت تكمن في الأفق الكشفي ـ المعرفيّ الذي تؤسّس له هذه الكتابة، داخل التاريخ العربيّ، من جهة، وخارجه ـ في تاريخ الإنسان المعاصر، من جهة ثانية.

إنّ مشكليَّة الحداثة الشعريّة في اللُّغة العربيّة جزء جوهري من مشكليّة المعرفة ـ بوصفها علاقة بين الإنسان والمجهول، ومن مشكليّة العلم بوصفه علاقة بين الإنسان والطبيعة، ومن مشكليّة التقنيّة بوصفها عملاً وتطبيقاً. وهي إلى ذلك، وبفعل

ذلك لا تنفصل عن مشكليّةٍ أعمّ ترتبط بوجود العرب ومصيرهم الحضاريّين على السواء.

وفي هذا الأفق نرى أنَّ معظم الكتابات السائدة عن الحداثة، ليس إلّا تغييباً للمشكلات الحقيقيّة التي تطرحها تجربة الحداثة.

- ٧ -

ليست الحداثة الشعريّة من هذا المنظور مجرَّد بنى وتشكيلات كلاميّة. فهي تفترض، بدئيّاً، معرفة الشَّاعر العربي نفسه بوصفه ذاتاً، وبوصف هذه الذَّات لغة، وبوصف هذه اللُّغة أداة **كشف، وإفصاح، وإيصال**. هذه الإحاطة المعرفيّة بالذات، والتي هي الشرط الأوَّل والبدهيّ لكتابة الحداثة تعبيراً عن الذَّات، إنَّما هي في الوقت نفسه، الشرط الأوَّل البدهيّ للعلاقة الخلاقّة مع الآخر.

غير أنَّ هذه المعرفة في المجتمع العربي ليست سهلة، بل أذهب إلى القول إنَّها، علي العكس، شبه متعذِّرة، في أوضاعه القائمة. والممارسة هنا، إمّا أنَّها نوع من **المناجاة** لا تتعدَّى الذَّات، وإمّا أنَّها نوع من **المداورة**. ولا تتحرَّر الذَّات حقّاً إلّا إذا مارست المعرفة، كشفاً وإفصاحاً، بحرِّيَّةٍ كاملة. ولا تكتب الذَّات حقيقتها إلّا في مثل هذه المعرفة الحرَّة، وهذه الحرِّيَّة المعرفيّة.

- ٨ -

نستخدم جميعاً في كلامنا على الشعر، اليوم، عبارة الشعر العربي الحديث، والحداثة الشعريّة العربيّة بيقين الواضع يده على الحقيقة، وباطمئنان، فمن أين يجيء هذا اليقين وهذا الاطمئنان؟ إن قيل لنا مثلاً: إنّ كلمتي «حديث» و«حداثة» استعارة من الآخر الأجنبي شأن كلمات وأشياء أخرى كثيرة، إن قيل إنّهما عبارتان ألصقناهما على نتاجنا الشعريّ اليوم، بعد أن حمّلناهما الدلالات نفسها التي تحملهما عن ذلك الآخر الأجنبي، وأخذنا ننتقد ونقوِّم نتاجنا في ضوئهما، إن قيل لنا ذلك، فما يكون ردّنا؟ واستطراداً، هل يكون شأننا مع هاتين العبارتين، كما هو شأننا مع عبارات أخرى نعرفها جيِّداً، كمثل الثورة والديموقراطيّة، والحرّيّة والاشتراكيّة، وغيرها؟ نكتب عنها الكتب، ونقيم لها الندوات، والمهرجانات، وباسمها نُدين، ونبرّئ، نحكم ونحاكم، وليس لها مع ذلك وجود حيّ في المجتمع، ولا تُمارَسُ على أيّ مستوى. إنّها موجودة على الورق وبين الشفاه، لا غير. كيف إذن، نغامر في الكلام على قضيّة لم نبدأ بأن نطرح حولها السؤال المعرفيّ الضروريّ: هل ما يسمّى بالحداثة في الشعر العربي حداثة حقّاً، وهل هذا الشعر الذي يوصف بالحديث حديثٌ حقّاً؟ كيف نصف شعراً بأنّه حديث إذا كان لا يسير في الأفق المشكليّ التساؤليّ الذي تفتحه كلمة

«حديث» أو «حداثة» بمفهومهما المعروف، سواء على صعيد الكينونة، وجوداً وعدماً، أو على صعيد العلاقة بين الكلمة والشيء، أو على صعيد السلطة ورموزها في مختلف أنواعها، ومستوياتها وبخاصّة غير السياسيّة، أو على صعيد البنية التعبيريّة، أو على صعيد القارّة شبه العذراء في الكتابة العربيّة، قارّة الجسد، بأبعادِها وأعماقها وتخومها ـ من الرغبة والحلم والصبوة واللّعب والعبث والمعنى والسرّ، وهذه الكيمياء التي تخترق هذا كلّه وتتموَّج محيطاً بلا حدود؟ أليس من الأوَّليَّات إذن أن نتحقَّق من وجود الشيء قبل أن نشرع بوصفه وتحليله؟

- ٩ -

يتعذَّر فهم البنية الظاهرة في الأعمال الكتابيّة التي ندعوها حديثة، إذا لم نفهم بنيتها الباطنة. وهذا ما يستلزم جلاءً لما أسمِّيه **بالتباسات** الحداثة في المجتمع العربي. منها على سبيل المثال: الالتباس التأويلي المرتبط بثقافة الوحي والذي يقيس الحياة والفكر والأدب على الوحي، فكما أنَّه لا تحديث في الوحي وهذا طبيعي، كذلك لا تحديث في هذه جميعاً، وهذا أمر غير طبيعي. ومنها التباس الخصوصيّة والأصالة والأصل، وهل هذا الأخير في الشعر العربي والحياة العربيّة واحدٌ أم متعدِّد؟ ومنها التباس الهويّة ومفهوم الآخر، وهل الحداثة تطابقٌ مع الهويّة،

وكيف يكون هذا التطابق؟ أم أنّ الحداثة انشقاقٌ؟ وكيف؟ ولماذا؟

- ١٠ -

لنقم ببعض المقارنات بين الحداثة في الغرب وما نسمِّيه الحداثة في المجتمع العربي.

نشأت الحداثة في الغرب في تاريخٍ من **التغيّر** عبر الفلسفة والعلم والتقنيّة، ونشأت الحداثة العربيّة في تاريخٍ من **التأويل**، **تأويلٍ** لعلاقة الحياة والفكر بالوحي الدينيّ، وبالماضي إجمالاً.

ومن هنا تنتج الفروقات التالية:

الأولى، الغربيّة - مغامرة في المجهول، في «ما لم يُعرف»، والثانية، العربيّة - عودة إلى المعلوم.

الأولى، تؤكِّد على الأنا - الذات، والثانية تؤكِّد على النَّحن - الأمّة.

الأولى، لا مرجعيّة لها إلاّ الإبداعيّة، والثانية، قائمة على المرجعيّة من كلِّ نوع.

الأولى، نوعٌ من المناجاة. والثانية، صلاةٌ إلى القبيلة أو الحزب أو الايديولوجيّة.

الأولى، تتحرَّك في عالم لا سيطرة فيه للمقدَّس وللرموز

الـدينيّة، عـالم انتصر فيه الـدنيويّ، والثـانية، تعيش في عـالم لا سيطرة فيه إلّا للمؤسَّسات والرموز الدينيّة.

الأولى، تساؤل وشكّ، والثانية، يقينٌ وتسليم.

الأولى، انفتاح ولانهائيّة، والثانية مذهبيّة وانغلاق.

الأولى، تتـأسَّس على البعـد النقـديّ والحـركيّـة، والثـانيـة، تتأسَّس على بعد القبول والخضوع.

الأولى، فرادات، والثانية، أنساق.

الأولى، انفجـار معرفيّ هُمِّشت فيـه الرؤيـة الدينيّـة، والثانيـة هامش صغير في مَتْنٍ تسيطر عليه وتوجِّهه الرؤية الدينيّة.

الأولى، تعـدّد واحتمالات، والثـانية، واحـديّة، مبـدأ وحيـد مؤسّس وحقيقة واحدة مطلقة.

الأولى، تتحـرَّك في عالم أَمـاتَ مفهـومَ الله وأحيـا الإنسـان، والثـانية، تتحـرَّك في عالم، الإنسـان فيه هـو الميت والله فيه هـو وحده الحيّ.

الأولى، تفـترض في الـذات، وفي من تخـاطبـه، الحـيرة والغمـوض والشكّ، والثـانية، لا تفـترض في الـذات، وفي من تخاطبه إلّا طاقة الوضوح، والإيمان واليقين.

الأولى، تصـدر عن قيمة تُـردّ إليها جميـع القيم، قيمة تهيمن على وعي العصر وتوجِّهه، والثانية، ليست هامشـاً وحسب وإنَّما

هي منبوذة أيضاً ولا تعيش إلّا بفضل التصدّعات القائمة في المجتمع العربيّ.

الأولى، دُنْيَوة، والثانية، دَيْنَنَة.

- ١١ -

لا تنشأ الحداثة مصالحةً، وإنّما تنشأ هجوماً. تنشأ، إذن، في خرقٍ ثقافي، جذريّ وشامل، لما هو سائد. وراءَ الحداثة إذن رؤية شاملة لمشروع ثقافيّ، حضاريّ شامل. ما هذه الرؤية التي توجِّه ما نسمِّيه بالحداثة الشعريّة العربيّة؟ إنَّ هذه الحداثة على افتراض وجودها كما قلت تتحرَّك في إطار ثقافي، مهيمن، هاجسه الأوَّل، الأساس، هو دينَنَةُ الدنيا، والحداثة في دلالتها البدهيّة الأولى دنيوة لا دَيْنَنَة. وفي هذا ما يدفعني إلى أن أوصلَ كلامي إلى طرفه الأقصى زاعماً أنَّ الحداثة بوصفها حركة أو جزءاً عضويّاً من بنية الثقافة العربيّة، غير موجودة في الشعر العربي أو التذوّق العربي، أو الحساسيّة العربيّة. بل إنَّ الذهن العربي السائد يرى أنَّ الحداثة أو الحديث لا يجيئان من الذات، وإنَّما من الآخر الأجنبي، ذلك أنَّ وراء القول بالحداثة أو الحديث دَعْوى الإتيان بشيء لم تأت به الرؤية العربيّة، وهي إذن، دعوى تتَّهم هذه الرؤية بالنّقص وتشكِّك في صحَّتها. هكذا نتحدَّث عن ظاهرة وعن مفهوم ينبذهما جوهريّاً النظام المعرفي الذي نكتب بلغته، ونمارس قيمه، ويؤسّس لحياتنا وفكرنا، عنيت

الحداثة والحديث. والسؤال هو: لماذا ننسى، أو نتناسى، جميعاً هذا النظام المعرفيّ، في كلامنا على الحداثة والحديث؟ فهذا النظام هو وجودنا نفسه. أليس تناسيه، إذن، نوعاً من التوهّم؟ هكذا، كلّنا نبدو كأنَّنا نفكّر ونكتب توهّماً. لذلك لا نقدر أن نبني شيئاً، ولن نقدر أن نغيّر شيئاً. كأنَّنا نعيش بعقل الآخر، وأدواته، وتذوُّقه، داخل قفصٍ اسمه الذّات. أفلن نخرج أخيراً إلى الحقيقة؟ هذه الحقيقة هي تجاوز العائق المعرفيّ، هي الجهر بتفكيك هذا النظام، وتجاوزه، هي الجهر بنهاية المطلق. دون هذا الجهر والسير فكريّاً بمقتضياته، لا يمكن في نظري، أن يكون في المجتمع العربي حداثة ولا فكر حديث، بل لا يمكن أن يكون هناك فكر، بحصر المعنى. وما نسمّيه اليوم بالفكر العربي الذي يدور في فلك هذا النظام المعرفي، ويقوم بكلّيته على خطابيّة المعنى النهائي ومذهبيَّته ووثوقيّته سواء في السياسة أو الثقافة أو الشعر، والذي يتصاعد في ما يشبه الصّلوات التي تبشّر بمستقبل يوجِّهه الماضي ويهيمن عليه، ليس فكراً وإنَّما هو نوعٌ بائس من الوعظيّة البائسة. لا تُبحث الحداثة في المجتمع العربي، في معزل عن هذا التفكيك، ذلك أنَّ الحداثة بأبسط دلالاتها كما أشرت، حركة تقوم على قول ما لم يُقَل في هذا المجتمع، على رؤية عوالم متحرّرة من جميع العوائق النظريّة والعمليّة، في حرّيّة تخيّلٍ كاملة، وحرّيّة تعبيرٍ كاملة، ويتعذّر

ذلـك دون تجاوز النـظام المعرفي الســائد، الـذي هو، وهـذا مـا أحبّ أن أكرّره، دَيْنَنَةٌ للدّنيا.

أثير هذه النقاط لا بهاجس تحديد المصطلح وحسب، علماً بأنَّ الدقَّة في المصطلح مسألة تقتضيها، عـلى نحوٍ خـاصّ، أوضاعنـا الفكـريّة والمعـرفيّة في المجتمـع العربي. فنحن نتحـرّك من هـذه الناحية في ما يشبه السديم، ولهذا فإنّ الأحكام التي تطلق وتسود حياتنا الثقافيّة غـير دقيقة وغـير صحيحة غـالباً. وليست المعـرفة السائدة أكثرَ حظّاً، فهي معرفة غـائمة وتشبـه هي الأخرى نـوعاً من السديم. إنّني أثير هذه النقاط بهدفٍ آخر أيضـاً هو الإشـارة إلى أنَّ الحداثة التي نمارسها اليوم، إنَّما هي، قياساً إلى الحداثة في الغرب، نوعٌ من الهروب، وإن كان ضروريّاً، نوعٌ من الاختباء لكن الذي لا بدّ منـه، لكن داخل ســور ضخم من المعوّقـات، وإلى أنّها هي أيضـاً حداثـة مهـرّبـة، وتهـريبهـا ضرورة حيـاتيّـة وحتميّـة. نعم أزعم أنّ الحـداثـة في المجتمـع العـربي، حـداثـةَ اليـوم، ليست نابعـةً من ذاته، من ثقـافته وأصـولهـا، وإنَّمـا من خـارج، ولا أظنّ أنّ الكـلام عـلى شعـرٍ حـديث في مثـل هـــذا المجتمـع يمكن أن يتمّ دون مثـل هـذه التحفُّـظات، وهي كثـيرة متنوّعة، وعلى مختلف المستويات.

لنقلْ بوضوحٍ إنَّ الحداثة اليوم، في المجتمع العربي، بوصفها مفهـوماً أو تنـظيراً، وبِشَكْلِهـا العامّ، السـائد، إنَّمـا هي غَرْبيّـةٌ

بكاملها، وإنَّنا عندما نتكلَّم عليها، إنَّما نتكلَّم على الآخر، متوهّمين أنَّ هذا الآخر هو الذات. ومن الطبيعي أنّ هذا حكم على المستوى العام لا يلغي بعض الاستثناءات، لكنَّها استثناءاتٌ لا تشكِّل تيَّاراً عميقاً داخلاً في بنية المجتمع، بوصفه جزءاً عضويّاً منها، وإنَّما هي استثناءاتٌ تسمح بوجودها بعض الشقوق والتصدّعات في هيكل المجتمع العربي الثقافي والاجتماعي. استثناءات لا تعيش إلّا هامشيّاً في الأطراف وعلى الضِّفاف. وهذه الاستثناءات هي ما يمكن أن نسمّيها بِـ «الحداثة المُضْمَرَة»، مقابل «الحداثة السائدة».

- ١٢ -

يطيب لي أن أوصل كلامي في هذا الصدد أيضاً إلى أقصاه. إذا أخذنا الحداثة في الغرب، معياراً، فمن الممكن القول: ليست الحداثة وحدها غير موجودة في الحياة العربيّة، وإنَّما الشِّعر نفسه هو كذلك غير موجود، وأعني طبعاً الشِّعر بوصفه رؤيةً تأسيسيّة، وبوصفه فاعليّة معرفيّة كشفيّة قائمة بذاتها. فنحن جميعاً، نعرف أنّ الشِّعر بدءاً من الوحي، في الأديان التوحيديّة جميعاً، لم يعد رؤيةً تصوغ الوجود، وإنَّما أصبح وسيلة لتزيين الموجود أو تقبيحه وفقاً لأخلاقيّة الوحي ومعاييرها. بهذا المعنى، وفي إطاره تحديداً، يمكن القول، وأقول بأنَّ الوحي أنهى الشعر، وبأن الشعر مات بدءاً من الوحي السماويّ. ومعنى موت الشِّعر هنا،

هـو أنَّه لم يعـد بالنسبـة إلى مجتمع يؤمن بـالوحي الشكـل الأعلى الـذي تفصح بـه الحياة أو الحقيقـة عن نفسها، ولم يعـد الشكل الذي يلبِّي الحاجة الضروريّة للاتِّصال مع الكون والآخـر. لكن أن يكون الشعر انتهى أو مات بوصفه رؤية تأسيسيّة، أمرٌ لم يحل دون نمـوّه في المجتمع الإسـلاميّ بـوصفـه وسيلة. هكـذا وضـع الإسلام الشعر على الحدود، لا داخل المدينـة ولا خارجهـا، بين بين. وقد نما على هذه الحدود، لا بـوصفه تـأسيساً معـرفيّاً، بـل بـوصفـه تجميـلاً أو تقبيحـاً للوجـود كـما أشرت. هكـذا همّشَ الإسلامُ الشِّعر مغيِّراً دوره الأساس. وبما أنَّ هيمنة الإسلام على العقل، كانت أكثر منها على الحياة والجسد، فقد أتيـح للشعر أن يستمـرّ، لكن في منـاخ من الصراع. كـان يُقصى حيث ينـافس الدّين، ويُفاد منه، حيث لا يتولّد عنه ما يسيء للدِّين. إنَّما بقي في الوقت نفسه، هامشيّاً لقـول حقائق قـد لا يرضى عنهـا الدّين كليّاً أو لم يقلها. وساعد في ترسيخ هذا الهامش، التّـطوُر المعرفيّ والاجتماعي الذي عرفه العرب، بين بداية القرن الثاني الهجـري وأواسط القرن الخامس. هكذا ألحِقَ الشعر بـالحادثـة، والشيء: الحـادثة العـابرة التي تـذوب في زمنيّة الـذاكرة، والشيء الجـزئي الذي يذوب في الشيء النموذج. لم تعد للشِّعر قيمة، إلاّ بوصفه مـاضياً أو تـذكيراً بـالماضي. الإنسـان نفسه في الـرؤيـة الـدينيّـة السـائدة، لا قيمـة له إلاّ بـوصفه مـاضياً، يستعيـد زمن الوحي

ويتطابق معه، بل ليس هناك في هذه الرؤية أيّ معنى للمستقبل إلّا بوصفه ماضياً، ولا وجود له بوصفه إمكاناً لنشوء حقائق جديدة تغاير الحقائق الماضية.

إذ تحوَّل الشعر إلى نوعٍ من المطابقة والمصالحة، تحوَّل في الوقت نفسه إلى حجاب. لم يعد يكشف عن الشيء، كما هو وبما هو، بل أصبح يكشف عنه وفقاً للمقول السائد، المتراكِم، المعمَّم.

ولقد قامت الحداثة الأولى ـ في هذا الهامش، في ذلك الهامش الإمكانيّ ـ قامت على خروج تمثّلت علامته الأولى في قدرة الشعر على أن يضع موضعَ السؤال ذاته والعالم وقيمَه، بشكلٍ مستمرّ. فالشعر سؤالٌ حول الشعر، بقدر ما هو سؤال حول الإنسان والأشياء والعالم. فهل هذا هو ما حقّقه المحدثون الحاليون، أم هو ما يحقِّقونه؟ إنَّ شعر أغلب هؤلاء المحدثين يندرج في افق الشعر الذي يمكن أن يسمّى بالشّعر الوظيفيّ. إنَّه شعرٌ جزءٌ من الحدث. شعرٌ تابعٌ للحدث، ذائبٌ فيه. ولئن كان هولدرلين يقول: «شعريّاً، يعيش الإنسان على هذه الأرض» فمن الممكن القول «وظيفيّاً، يعيش العربيّ على هذه الأرض».

كانت الرؤية الخليليّة لفنّ الشِّعر ترجمةً دقيقة للرؤية الدِّينيّـة. كـانت بينهما مـطابقة شبـه كاملة: أخضعت القـواعد والأشكـال في الشعر لمبدأ مطلق وثابت تماماً، كما هي الحال في الحياة والفكر بالنسبة للوحي. فقد وضع الخليل معياراً أساسيّاً واضحاً ومطلقاً شـأن المعيار الـديني، يقاس عليـه الشعر، ويميّـز بـه الشعـر من الـلاّشعر. إنّ في ذلـك ما قـد يوضـح لنـا، استـطراداً، غيـابَ تاريخٍ حقيقيٍّ للشِّعر العربيّ حتَّى اليـوم. فليس هناك حتَّى الآن مثل هذا التاريخ، علماً بأنَّ الشِّعر العربي هو أقدم شعر متواصل في العـالم الحـديث. وسيـطرة هـذه المعيـاريّـة هي التي سمحت بالكلام على انحطاطٍ ونهوضٍ في الشِّعر، ممَّا لا مثيل له في العالم كلّه، لأنَّه كلام يناقض الشعر من حيث أنّـه ينظر إليـه كما ينـظر إلى العلم بوصفه كَمّاً تراكميّاً، أو كما ينظر إلى الدين بوصفه بُعداً عن الأصل ـ النموذج أو قرباً منه. الشعر لا يوصف بالانحـطاط أو التقدّم على المستوى التاريخي، بل بالشعـريّة أو الـلاَّشعريّـة. «الانحطاط» مثلاً في الشعر العربيّ كان مبدأ حداثة من حيث أنَّه كـان تحطيـماً للنمذجـة وخلقـاً للغـةٍ يـوميّـة في مسـتوى الأشيـاء اليوميّة. ثمَّ إنَّ الشِّعر حتَّى في أوج كماله يعيش في أزمة. الشِّعـر تحديداً أزمة. فهو دائماً جدل، صراع بـين الشاعـر ونفسه، بينـه وبـين اللُّغة، بينـه وبين الأشيـاء. لكن الشعـر بحسب الـرؤيـة

الدينيّة، وظيفة، وهو يتقدَّم أو ينحطّ بحسب فعاليته الوظيفيّـة. وفي هـذا المستوى، استـطراداً، نقـول إنَّ الشعـر العـربي ميت، بسبب من وظيفيّته بالضبط، ومن النظر إليه وتقويمه، استناداً إلى فعاليته الوظيفيّة. ومن هنا ندرك مـرَّة ثانيـة أنَّ مشكلة الحداثـة، ليست مشكلة الشعـر وحـده، بـل هي مشكلة الفكـر والحيـاة الثقافيّة، مشكلة الفكر والعقل. ومعنى ذلـك أنَّ الحداثـة تتمثَّل في حقـائق جديـدة تفصح عن نفسهـا بأشكـالٍ جـديـدة. ولئن كـانت أشكال البحث عن الحقيقـة التي عرفهـا المجتمـع العـربي ثلاثة: الشعـر ـ الدِّين، والفلسفـة ذائبةً في الـدين، فلم يبقَ إلاّ الشِّعر لأنَّه بقي على الهامش. لكن هذا الهامش ألغَتْـهُ في العصر الحـاضر الإيديـولوجيّـة، من كلِّ نـوع. اليوم أكـرِّر، وأحبُّ أن أكـرِّر، أن لا وجـود للشعـر في المجتمـع العـربي بـوصفـه رؤيـة تـأسيسيّة أو بـوصفه شكـلاً معـرفيّـاً مستقـلاًّ لـرؤيـة الـوجـود، ولِلْحَدْسِ به وللافصاح عنه. هكذا يبدو لي أَنَّ إغفالَنـا نقدَ مـا يحـول دون الحداثـة، عنيت القراءة السـائـدة للوحي والممـارسـة السائدة له، هو الذي يسهم في تحويل الماضي إلى طقس هـائل، بحيث يصبح أشبه بمحيطٍ خرافي لا حدّ لـه، يبتلع الواقـع كلّه، يهيمن عليـه ويُسيِّره. وهـذا هو مـا يميت الماضي نفسـه. فتكـرار المـوروث كمثل نفيـه. أو لنقـل التكـرارُ نـوعُ آخـر من النّفي. وهؤلاء الذين يكرِّرون الماضي، لا يقومـون في الواقـع إلاّ بنفيه.

فليس تكرار الأصول أو اجترارها هو ما يجعل الإنسان مرتبطاً بالأصول. بل نقدَها والحوارُ معها. فما يؤصِّل الإنسانَ يكمن في المساءلة المستمرّة للأصول. هكذا يبدو، فيما نُلغي هذه المساءلة، كأنَّنا نعيش بلا تراثٍ وبلا حداثةٍ وبلا شعرٍ.

ـ ١٤ ـ

الحداثة هي بالضرورة انشقاقٌ وهَدْمٌ من حيث أنَّها تنشأ عن طرقٍ معرفيّة لم تُؤْلَف، وتطرح قيماً لم تؤلَف. إنَّ الانشقاق جزء عضويّ من الوحدة، لا يجوز أن نخاف منه، والهدم وجه آخر للبناء. وتتضمّن الحداثة الرَّفضَ والتمرّد من حيث أنَّها تتخلّى عن التقليد، ومفهومات الأصول والأسس والجذور والمعايير الثابتة. والحقُّ أنَّنا نحن العرب اليوم، لا نخلق حداثتنا الخاصّة في القرن العشرين بقدر ما نستعيد قليلاً أو كثيراً مبادئ الحداثة التي خلقها بعض أسلافنا الهامشيّين في القرنين التاسع والعاشر وهي استعادَةٌ تتمثّل في ما سمّيتُه بـ «الحداثة المضمرَة». والحداثة مقرونةٌ بالاختلاف من حيث أنَّها تتعارض مع السائد من مفهومات الهويّة والوحدة والثبات والنهائيّة وتؤكّد على القطيعة والكثرة والتنوُّع والتحوُّل والتفتُّح المستمرّ واللاَّنهائيّة. ونقول أخيراً لا حداثة على المستوى النصِّيّ الإبداعيّ أو على مستوى التنظير، خارج هذا التمزّق المعرفي. وما عدا ذلك ممَّا يسمِّيه بعضهم حداثةً ليس إلاّ تقليداً آخر، ليس إلاّ مرضاً آخر في قلب تاريخنا الذي أنهكته الأمراض.

مستقبل الشعر / شعر المستقبل

- ١ -

السؤال عن مستقبل الشِّعر قد يهمّ القارئ والنَّاقد، ولستُ موقناً أنَّه يهمّ الشاعر. لا يكتب الشاعر، كما أرى، تلبيةً لفكرةٍ مسبّقة، أو استجابةً لدعوةٍ من خارج، لكي يشغله هذا السؤال. ثمَّ إنّ الشعر بوصفه بدايةً، لا يُفَسّر بالزمن. بل الزّمن هو الذي يفسّر بالشِّعر. بل أكاد أقول ليس للشِّعر زمن، الشِّعر هو الزَّمن. وهو، بوصفه بدايةً، يبدو كأنّه في رحيلٍ دائم عن المكان الذي يقيم فيه، كأنَّه لا يسكن إلاّ حيث لا يصل أو لا يستقرّ، عنيت المجهول. وفي هذا المجهول، سيظلّ اللاّمَقُول ينتظر من يفصح عنه. وما لم يُقَلْ بعد، قد يكون أكثرَ تعقيداً وغموضاً ممَّا قيل، وربَّما اتّسع ذلك المجهول، وازدادَ غموضاً وتعقُّداً.

هل أقول إذن إنّ مستقبل الشعر هو الشعر نفسه، أو إنّه هو الشّعراء أنفسهم؟

لكن، ها أنا أتحدّث عن هذا المستقبل، فيما أحاول أن أحيدَ عنه. هكذا، عليّ أن أعترف، أوّلاً، أنَّ الشعر والماضي، أنّ الكتابة والقداسة توأمان في الأرض التي أنتمي إليها، وأنّ الزمن في هذه الأرض كمثل طفلٍ يَتَلَعثم أبداً في أحضان الأبديّة، وأنَّ هذه الأبديّة تتجسّد في نَصٍّ ثابت، كامل ونهائيّ - بوجهيه التوارتيّ والقرآنيّ. كم هو عسيرٌ، إذن، الكلام على شعر المستقبل وعلى مستقبل الشِّعر في الأرض التي أنتمي إليها - خصوصاً ما اتّصَل من هذا الكلام بزمنيّةٍ آخذة في تفكيك هذه الأبديّة.

وظنّي أنَّ ما يُقال عن الشعر في الشرق العربي، ينطبق على الشعر في الغرب، الأوروبي والأميركي، بفروقاتٍ في الدرجة، طبعاً، وليس في النَّوع.

- ٢ -

لِأعُدْ إلى ذلك المجهول الذي ينتظر أبداً الشعر الذي يفصح عنه. لهذا المجهول صورة تتغيّر باستمرار، وبشكلٍ متسارع. وهو تسارعٌ سيتزايد في القرن المقبل. وفي ظنّي أنَّ الإعلام، بوسائله العديدة المتنوّعة، والتقنيَّات في مختلف أشكالها وأبعادها

آخذةٌ في احتلال الظاهر الكونيّ والإنسانيّ ممَّا سيؤدّي أكثر فأكثر، إلى الفصل بين الإنسان وهذا المجهول، أعني بينه وبين ذاته العميقة. وسوف تؤازرها تلك العودة إلى ذلك النصّ الأصليّ، ذلك أنَّها عودة إيديولوجيّة ـ سياسيّة، في المقام الأوَّل. سيجد الإنسان نفسه محاصراً بين آلتين: الآلة التقنيّة ـ المادّيّة، والآلة النّصّية ـ الإيديولوجيّة. وهذا يتضمّن، ثقافيّاً على نحوٍ عام، وشعريّاً، على نحوٍ خاصّ، العودة إلى أسبقيّة المعنى، إلى أن يصبح الشعر وصولاً لا بحثاً، وجواباً لا سؤالاً، وثباتاً لا تحوّلاً. وسوف تعود الأبديّة إلى مزيدٍ من تقييد حركيّة الزمن.

هكذا سينشأ خطرٌ يتهدّد الشِّعر والإبداع، بعامّة. وهو يتجاوز خطر الإيديولوجيّات النصّيّة، الذي عرفناه في الأنظمة السياسيّة الشموليّة، ذلك أنَّه من طبيعةٍ تقنيّة ـ دينيّة، لا تفرضه سلطةٌ من فوق، وإنّما يكاد أن يكون موضوعيّاً. إنَّه خطرٌ سيفرض على الشعر من جديد أن يكون وسيلةً لخدمة ما يُسمَّى الحقيقة الدينيّة أو التقنيّة، أن يعود إيديولوجيّاً أو سياسيّاً أو اجتماعيّاً، لكن بلباسٍ آخر. وفي هذا ما سيفرض على الشعر ألّا يكون أكثر من تنويعٍ على النصوص الأولى، ـ تنويعٍ تهيمن عليه خصائص التعليميّة والعقلانيّة. وسوف يوصف الشعر الذي لا تتمثّل فيه مثل هذه الخصائص، بأنّه هذيان وجنون.

سيكون الشعر، تحت ضغط هاتين الآلتين، مدعوّاً إلى أن

يتطابق مع منحىً ما، ألّا يكون إلّا إناءً لحفظ المعنى الجاهز ونقله، ألّا يكون إلّا ترميماً متواصلاً لتصدّعات الزّمن، من أجل أن يتطابق الزّمن، هو أيضاً، مع أبديّة المعنى، ومعنى الأبديّة.

سيبدو الشرق والغرب، في هذا الإطار تحديداً، كأنّهما ليسا هما اللّذين يتقدّمان نحو القرن الواحد والعشرين، وإنّما هو الذي يتقدَّم إليهما ـ ويكوّنهما. وسوف يبدوان مجروفين في اتّجاهه، بحركة آليّة، كما لو كان ذلك نوعاً من الرجوع إلى الماضي. وسوف يبدو هذا الماضي مجسّداً في نصوصٍ مقدَّسة، أكثر من أيّ وقتٍ مضى، محمولةً في أنفاسِ البشرِ وأفكارهم وأيّامهم وأعمالهم.

- ٣ -

كيف سيواجه الشعر هذا الجيش الضّخم من الأعداء؟

لا أعرف. مع ذلك، سأحاول أن أقول لكم ما يرتسم في نفسي، كأنّه ينبع من التخيّل والتجربة، فيما لو كنت سأعيش في القرن المقبل. هكذا أميل إلى القول إنّ الشعر سيزداد ارتباطاً باللّامرئي، بالحقائق الداخليّة ـ القلبيّة. سيزداد رفضاً لكلِّ ما يجعل منه إملاءً من خارج، أو اندراجاً في ايديولوجيا ما، أو نظامٍ ما، أو مؤسّسة ما. سيزداد وثوقاً بأنّ له حقائقه الخاصّة، مقابل الحقائق الأخرى التقنيّة والنصّيّة. ولئن كان الإعلام،

بوسائله المختلفة، مسخّراً بالآلتين التقنيّة والنصّيّة ـ الدينيّة لاحتلال الظاهر الكوني والإنساني، سيزداد حضوراً وهيمنة، فإنّ الشعر بالمقابل سيمعن في استقصاء المناطق التي يعجز هذا المحتلّ الهائل عن الدخول إليها ـ مناطق القلب والحبّ والسؤال والدّهشة والموت. وفيما سيزداد وعي الشاعر بأنّ مدى الصحراء يتّسع، سيزداد وعياً بأنَّ للشّعر غائيّة ـ لكن ليس بالمفهوم التقليدي، أو الإيديولوجي السياسي، الذي يجعل من الشّعر وسيلة لخدمة مذهب، أو قضيّة خارجيّة. فالشعر، بوصفه التعبير الأسمى عن الإنسان، ليس مجرّد علاقة بين الكلمة والكلمة، وإنّما هو علاقة بالعالم وأشيائه. الكلام الشّعريّ غائيّ، بدئيّاً، من حيث أنَّه إفصاح عن هذه العلاقة. وتفرض هذه الغائيّة على الشّاعر أن يكتب بأقصى ما يمكن من معرفة اللُّغة، ومعرفة الإنسان والعالم، وبأعمق ما يمكن استشرافيّاً، وبأبهى ما يمكن جماليّاً. وفي هذا ما يفرض الابتكار المستمرّ لطرق تعبيريّة جديدة، تتجدَّد باستمرار.

أميل، في هذا الأفق، إلى الظنّ أنَّ القصيدة بحصر الدلالة، كما عرفناها في التقليد الموروث، في الشرق والغرب، بوصفها نوعاً أدبيّاً محدَّداً، ستبدو أمام الآلتين التقنيّة والنصّيّة، كأنَّها خارج الزَّمن الواقع. لذلك سوف يحدث انقلاب كامل في بنيتها الداخليّة، وفي هيكليَّتها الخارجيّة. وكما تغيّر مفهوم الشعر

واتّسع بحيث لم يعد منحصراً في نظم الكلام وزناً أو نثراً، فإنّ مَصْهَرَ الكتابة الشعريّة لا بدّ من أن يتّسع هو أيضاً، وأن يتغيّر. ربّما سيعمل الشاعر على أن يُدخل في كتابته الشّعريّة عناصر كثيرة تنتمي إلى المسرح والرواية والفلسفة والعلم والتاريخ وغيرها، وعناصر كثيرة أخرى يأخذها من خارج الكلام، من الفنون الأخرى، ومن الواقع وأشيائه. والأرجح أن تتضافر أشكال الفنّ في شكلٍ للشّعر يؤالف بين مختلف الأنواع والأشكال الكتابيّة. وربّما قرأنا في القصيدة المقبلة المسرح والرواية، التاريخ والفلسفة، الأشياء وما وراءها، نبض القلب وتساؤل القلب. وربّما رأينا فيها رسماً هندسيّاً وموسيقى. ربّما أصبحت القصيدة أشبه بمسرح كلّي لكليّة اللُّغات والأشياء.

أميل إلى الظنّ، تبعاً لذلك، أنّ التناقض سيزداد عمقاً بين الشعر والغايات العمليّة، وقد كاد أن يختنق تحت وطأتها في هذا القرن. وهذا الخلاص من الخارج التقني والنفعيّ، الإيديولوجي والسياسي، سيؤدّي إلى مزيد من التمحور حول نقطة جذب داخليّة في أعماق الكائن الإنساني. وسوف تتلاقى في هذه النقطة، على نحوٍ مختلف، تموّجات الذّات وتموّجات العالم، في حركيّةٍ لا سابق لها. ولهذا سيزداد الشاعر غَوْصاً في أعماق ذاته، وفي أبعاد لغته من أجل مزيدٍ من إشعاع هويّة الذّات القائلة، وهويّة المقول.

وأظنّ، في هــذا الأفق، أَنّ الشعـر لن يكــون وسيـطاً بــين القـارئ وأيّ شيء آخر، بحيث يقـدّم له جـواباً مـا. سيكـون، بالأحرى، طاقةً تعيد القارئ إلى ذاته، وإلى الدخـول فيها أعمق فأعمق، وإلى أن يطرح هو بنفسه الأسئلة على نفسه وعلى العالم، وأن يجد هو بنفسـه أجوبتـه الخاصّـة. لن يكون الشعـر، بعبارةٍ ثانية، أدبـاً، سيكون، بـالأحرى، لهبـاً. وسوف يكتب الشـاعر ويفكِّر كأنَّه يقف على ذروة، يرى كلّ شيء، وفي جميع الجهات.

وفيما سيحدث الشعر هذه الانقلابات في نظام الكلام، وفيـما سيكون النصّ الشعري أشبه بلجّةٍ تتصـادم فيها شـظايا التـاريخ والعالم، وبؤرةً تتلاقى فيها الأزمنة والأمكنـة، القديم والجـديد، النثر والوزن، العلم والحلم، فـإنّه سيـزداد تمركـزاً حول الـرغبة واللذّة، وانبجاساً عنهما وفيهما.

ستكـون القصيدة أشبـه بنهرٍ تجـري فيه أنهار كثيرة. وسـوف تكون، بوصفها رغبةً ومتعةً، اختراقـاً وإباحـة، وتشكيلاً خـلاَّقاً متواصلاً لما لم يتشكّل، ولما لا يُشكّل ـ وربَّما لما شُكّلَ حتَّى الآن. وسوف تبدو، بوصفها هـذا، كمثل رأس أورفيـوس، لكن النهر الذي ستسبح فيه، سيكون الكون كلّه، مجموعاً في جَسَدِ اللّغة.

- ٤ -

تعرفون قول هيجل إنَّ الفن أصبح مسألةً تنتمي إلى الماضي. يطيب لي أن أقول إنَّه ينتمي إلى المستقبل، وأن أذهب إلى أبعد من ذلك، فأقول إنَّ المستقبل هو الذي ينتمي إلى الفنّ، وأنَّ وقتاً ينتهي فيه الشعر، لن يكون إلّا موتاً آخر.

ليس للشِّعر زمن، الشِّعر هو الزمن.

خواطر

تاريخ الشِّعر

ليس تاريخ الشِّعر في الأشياء أو القضايا التي يعبّر عنها. إنَّه على العكس، في **أشكال** تعبيره عنها.

قراءة ـ ١

هل يحدث لك أن تشعر، حين تقرأ كتاباً، كأنَّك تمسك بكلماته، ـ تصفّ بعضها حولك، أو ترمي ببعضها من النافذة، أو تصنع من بعضها عقداً لعنق الهواء؟

هل تتساءل حينذاك: ماذا أقرأ؟ أهو ما أحبّ، أو ما لا أحبّ؟ ما يحزنني أو ما يفرحني؟ يأسي أم رجائي؟

أهو ما أنا، أو هو ما ليس أنا؟

أسألك بدوري: ماذا تنتظر من القراءة في الحالين؟

خصوصاً أنَّ أجمل ما في الكلمات قربها البعيد جدّاً، وبعدها القريب جدّاً. فهي، لحظةَ تكون أمام العين، تكون في قارّات أخرى.

خصوصاً أنَّ أجمل القراءات هي التي تولِّد فيك الشعور أنَّك تائه في غابة. أنَّك تترصّد تيه المعنى.

خصوصاً أنَّ للكلمات، هي أيضاً، حناجر وأصواتاً: أَصغوا، أنتم من تعشقون القراءة.

قراءة ـ ٢

متى تنشأ، في حياتنا الثقافيّة العربيّة، قراءة تنظر إلى النصّ الشِّعري بوصفه مجالاً لحوار المشاعر والرغبات والتخيُّلات، أعني مجالاً لتأويل يدرك صاحبه أنَّه واحدٌ من تأويلات عديدة، ممكنة؟

أسأل هذا السؤال لأنّه نشأت في حياتنا الشعريّة نصوص مسكونة بالممكن والمحتمل، تتعانق فيها الأسطورة والحلم والفكر، في تداخل مع الجسد: جسد الإنسان والحياة، وجسد الواقع.

ومثل هذه النصوص يحتاج إلى مثل تلك القراءة.

فرح

يفرح كلَّما رأى جداراً ينهار في قلاع هـذا الزمن. يتقـدّم نحو أنقاضه، يتناول حفنة منها، يروزهـا، ثمّ يفركهـا بأصـابعه، ثمَّ يقذف بها في الهواء، ويقف صامتـاً يستمتع بـرؤيتها وهي تتنـاثر وتتلاشى.

الواقع

... يبقى أن يكتب عن الواقع.

هكذا يجيء إليه، ممسكاً بيد التخيُّل.

هكذا يتحقّق أنَّ الشعر لا يقدر أن يكون إلّا للمستقبل.

دفاع

من يدافع بقوّة عن حقّ الاختلاف، لا بدّ من أن يدافع بقوّة أيضاً عن حقّ الانتماء.

حلم

يحلم، دائماً يحلم

بالوصـول إلى لغة قـريبة إلى الشيء كـأنَّها الشيء نفسه. لغـة تحتضن أدقّ الفـروقـات بـين الأشيـاء، وأدقّ الفــروقـات بــين خلجـات النفس. ترسم الحلم. تصعـد مـع الـزفـير حتّى أعـلى الذروات، وتهبط مع الشهيق حتَّى أبعد غور...

هل يحلم عبثاً؟

كلاسيكيّة

يحدِّد «غادامر» العمل الكلاسيكي، شعراً ورسماً. . إلخ، بأنّه العمل الذي يُعترف بخاصيّته الجماليّة، بوصفها خاصيّة تأسيسيّة، تاريخيّاً.

وتتجلَّى الخاصيّة الكلاسيكيّة (التي هي قوّة التأسيس ـ تاريخيّاً) في قدرة العمل الفنيِّ على ممارسة التأثير على التذوُّق، وعلى اللُّغة، وعلى الشعراء والكتَّاب والفنَّانين من الأجيال المعاصرة واللاحقة.

مَنْ بين المبدعين الحديثين لا يطمح، في ضوء هذا التحديد، إلى أن يكون كلاسيكيّاً؟

استنتاج

متشدّد، متصلِّب؟
لكن، أليس هذا دليلاً على بطلان أدلّته؟

مجاز

يتَّفق أسلافنا على أن أكثر اللُّغة مجاز. مع هذا، قلَّما ننتبه اليوم إلى أهميّة هذا القول وصحّته، حين نقرأ نصّاً شعريّاً. خصوصاً أنَّ اللُّغة الشعريّة هي تحديداً، مجاز.

نعـرف أنَّنا ننتـج بالمجـاز صـوراً لأشيـاء تبـدو أنَّها، في آن، نفسها وغيرها. فالمجاز يخرج الشيء من ذاته، ويدخله في غـيره. وهـذا ما يعـبِّر عنه الجـاحظ في قولـه: «التشبيه يفيـد الغيريّـة لا العينيّة» (الحيوان: ١/ ٩٩). هنـا تكمن «الغرابـة» التي يولِّـدها المجـاز، أو يكمن «الغمـوض». فـالمجـاز هـو دائـماً إشكـال أو التباس، ذلك أنَّه يجعل اللُّغة تقول مـا لا تقولـه عادة. ويفصـح عن ذلك الجرجاني قائـلاً: «المعنى الجامـع في سبب الغرابـة، أن يكـون الشبه المقصـود من الشيء، ممَّا لا ينـزع إليه الخـاطر، ولا يقع في الوهم، عند بديهة النظر»، (أسرار البلاغة، ص ١٣٣).

نقـول، بعبارة ثـانية، النصّ الشِّعـري مجاز يخـرق العـادة في اللُّغة وفي الحياة عـلى السواء. وهـذا النصّ يحتاج، بـالضرورة، إذن إلى قراءة تخرق هي أيضاً القراءة العاديّة.

ربَّما يصحّ القول استكمالاً: ليس الغمـوض في الكتابـة، بل الغموض هو في القراءة.

تأثير

للإبداع تاريخ خاصّ داخل التاريخ. في هذا التاريخ الخاصّ نـرى أنَّ الماضِي «ابن» للمستقبـل، بقدر مـا هو المستقبـل «ابن» للماضي. فـالشِّعر «القـديم» يؤثّر عـلى الشعر «الحـديث»، وهذا يؤثِّر على ذاك، من حيث أنَّه، في تفاعله معه وقراءته له، يعـطيه

معنى آخر ـ أي «وجوداً» آخر لم يكن له في الماضي.

هذه المسألة الأساسيّة، أعني تأثير الحداثة على القدامة، يهملها النَّقد العربي إهمالاً كلّيّاً، مع أنَّها قد تكون، كما أرى، الأكثر أهمّيّة، والأكثر اقتضاء للدراسة والتأمّل، في وقتنا الراهن.

طقس

طقس الأنا في الشِّعر الجاهلي (وما بعده، بعامّة) طقس حياتي ـ زهو داخل العالم. طقس الأنا في الشِّعر الصوفي حلمي - غيبي، خارج العالم المباشر.

نهضة

كلمة «نهضة» ـ ماذا يُقصد بها؟

ـ أهي انفصال عن الماضي أم اتّصال به؟ لكن كيف ننفصل، وكيف نتّصل؟

ـ هل تتحدّد «النهضة» في المجتمع العربي، بالقياس إلى تاريخ هذا المجتمع، أم بالقياس إلى تاريخ مجتمع آخر؟ تتحدّد بالماضي، أم بالحاضر، أم بالمستقبل؟

ـ هل يمكن أن تكون النهضة «تقليداً»؟ وإذا كانت تجديداً، فكيف نحدّده، وما معياره؟

يمكن القول، بعامّة، إنَّ التّسمية: «شعر النهضة» هي من جهة الأخلاق والدين والسياسة، أكثر ممّا هي من جهة الفنّ.

ذلك أنّها تصدر عن الرؤية التي ترى أنَّ الكلام القديم سمّى الأشياء تسمية نهائيّة، وأنّه قال الحقائق جملة، هنا والآن وإلى الأبد. ومن هنا حرص هذه الرؤية على إعادة قول المقول. فـ «شعر النهضة» يتمرأى في القديم، جاهداً أن يقول: أنا امتداد لك، شبيهك، وأحاول أن أضاهيك.

لكن، حين لا يقدِّم الشاعر غير التشابه مع قديم ما، فإنَّه يقتل الفرادة، ـ بل يقتل اللُّغة الشعريّة القديمة ذاتها. ذلك أنَّ إعادة إنتاج الكلام السابق، تحجب الكائن العميق، من حيث أنَّها تتوهّم إبرازه. فالكلام الشعريّ العربيّ لكي يكون خلّاقاً، لا بدّ له من أن يفصح عن الإنسان والوجود، لا من حيث هما كلام مقول، بل من حيث هما تفتح مستمرّ، وكيان لم يقل بعد.

منطق

في غلبة المنطق على النحو العربي ما أسهم في عقلنة اللُّغة ذاتها: نزع عنها سحرها وأسطوريّتها، ـ نزع شعريّتها. بل أسهم في كبت العالم النفسي الحميم (اللّامنطقي).

اللّاأنا

حين لا تعود حالة الطبيعة أمراً طبيعيّاً عند الإنسان، يصبح الوصول إليها أمراً يتطلّب جهداً. لا يعود الفعل يتطابق مع الانفعال. هكذا يأخذ الإنسان يشعر بحدوده، بالهوّة التي تفصل

بين انفعاله وفعله، بين رغبته وقدرته. اللأأنا ـ أي الحواجز من كلِّ نوع تكبر وتتكاثر. ومن هنا يصبح الماضي حنيناً وتذكّراً وموضع اعتزاز، لأنّه يبدو أنَّه وحده كان فضاء الحرّيّة، نقطة اللّقاء بين الانفعال والفعل. وتبعاً لذلك، يشعر الإنسان أنَّه لم يعد موجوداً حيث هو، في الحاضر، بل أَصبح موجوداً حيث لم يعد موجوداً ـ في الذّاكرة، في الماضي.

نظم

النَّظْم هو «سبك الألفاظ وضمّها، بعضها إلى بعض في تأليف دقيق بينها وبين المعاني».

فليس «النَّظمُ» مقصوراً على «الشّعر»، وإنَّما يشمل «النَّثر» أيضاً.

طبيعة

الطبيعة في الصوفيّة هي جسد الغيب، أو هي صورته. والصورة والمعنى (الله) واحد، أو هما وحدة وجود، كما يقول ابن عربي. لكن الطبيعة، بحسب الموقف، الدينيّ التقليديّ، ليست إلّا مكان إقامة عابرة للإنسان. إنَّها مجرّد جسد.

ويرى هذا الموقف في الطبيعة صدىً وثنيّاً، فالقول بها نفيٌ لفكرة العناية الإلّهيّة، ومحو للذنب أو الخطيئة. لأنَّ الطبيعة

تقول: كلّ شيء حلال. وبما أنّ النفس من جهة الطبيعة، كانت أمّارة بالسوء، وكان الجسد مكاناً لقوى الشرّ. لهذا كان لا بدّ من لجم الطبيعة، وتهذيبها، وكبتها ـ من أجل أن يهيمن الخير.

وربَّما كان هذا الموقف في أصل القول بأنَّ الشِّعر غواية، وفي توجيه الشّعراء نحو التعقُّل والحكمة والبعد عن الأهواء، وعن التخيّلات الشاطحة، وفي جعل المبدأ الأخلاقي معياراً شعريّاً: فالشِّعر الطبيعيّ، أي الذي يقول الرغبات كلّها دون حرج: إنَّما هو خداع، وحاجز يحول دون المعرفة الحقيقيّة، وهو عنصر فساد وإفساد. ربّما نجدُ في هذا سرَّ انتقال القسريّة الأخلاقيّة إلى مجال الشعر. وهذه أدّت إلى قَسْريّة جماليّة جُسّدت في مبادئ وقواعد صارمة، من حاد عنها حاد عن الخير.

فراغ

هناك من يزعم أنَّه يكتب ليملأ فراغاً.

أن تكتب، بالنسبة إليّ، هو على العكس، أن توسِّع حدود الفراغ في عالمنا الذي لا نسمع فيه إلّا: «إيَّاك»، «ينبغي»، «لا بدّ»، «انتبه»، «لا تغامر»... إلخ.

أن تكتب هو أن تنذر الأبجديّة لارتجال فضاء آخر.

هكذا يزداد جهلي، أَعني أتعلّم ألّا أرى غير المسافات التي لم أقطعها بعد.

جرس

الوقت جرس
أميل إلى الظنّ أنَّ الشعر ـ الحبّ رنينه الأجمل.

تكرار

نكرِّر أحياناً لكي نحيط بحالة لا يستنفدها شكل واحد من التعبير. أو نكرّر لكي نحاول أن نمسك بما يفلت، أو بما يتعذّر الإمساك به.

أعرف

أعرف، أعرف ـ اللُّغة نفسها تُؤمّم، وتُعزل. وتُسجن، وتُنفى، وتُقتل.
ـ اللّغة نفسها قبائل وأنظمة وأسلحة،
ـ اللّغة نفسها فرق وطوائف وأحزاب،
أعرف، أعرف.

جسد

الشِّعر هو من اللُّغة جسدها وحبّها. ويرتبط الإبداع (التجديد، الحداثة) جوهريّاً، بهذا الجسد وبهذا الحبّ. دون ذلك، تكون الكلمات والأشكال كمثل قوافل ترحل في اللُّغة، كأنَّها ترحل في صحراء.

وانظروا: ثمّة كلمات/ قصائد غير قادرة على الحركة، تسير محدودبة على عكّازين. واقرأوا: ثمَّة كلمات/ قصائد لا أرجل لها: لا ترقص، بل تزحف.

حاجة

نحتاج اليوم، أكثر من أيّ وقت مضى، إلى جمهوريّة أخرى، هي جمهوريّة الكتابة ـ حيثُ نعنى بحقوق أخرى هي حقوق الشّعر، والفنّ، والفكر، والأدب.

حوار

قال لي:

ـ اليوم، بعد حوالى ألفي سنة من مسيرة الشِّعر العربيّ، لا يجد الشاعر العربيّ «مكاناً» له، في شعبه. لا يجد مكاناً له إلاّ في «سلطة» ما، ولا «يُعترف» به أو بمكانه إلاّ بقوّة «سلطة» ما.

قلت:

ـ ألا يحقّ له، إذن، أن يرى في ما كان يسمّى الجاهليّة «جنَّة عدن»؟ وأكملت: لماذا تأخذ على صديقك الشَّاعر كونه مأخوذاً بكتابة السقوط؟

الشِّعر السياسيّ

ـ ما الشِّعر السياسيّ؟

ـ ليس الشِّعر الذي يلتزم، أو يتحزَّب. بل هو الذي يعيد تكوين الواقع في أفق الحرّيّة.

ـ لماذا تتكرَّر أشياء الطبيعة وتبقى جميلة؟

ـ لأنَّ التكرار هنا تكرار لحركة النموّ والتغيّر، لا للأشياء في ذاتها.

ـ هل تقدر ريشة الرسَّام أن «تنقل» زهرة؟ هل تقدر لغة الشَّاعر أن «تنقل» موجة أو شجرة أو عصفوراً؟

ـ كما هي تماماً، كلَّا.

ـ إذن، مهما كان الرسَّام أو الشَّاعر بارعاً في «نقل» الطبيعة، يظلّ دونها.

ـ ما تعني؟

ـ يجب أن يتوقّفا عن «نقل» الطبيعة أو الواقع. فهذا النقل لن ينتج مهما كان دقيقاً، إلّا نسخاً ثانية لعمل أصلي لا يضاهى.

الفنّ هو أن تنتج شيئاً آخر يجاور أو يكمل أشياء الطبيعة. الفنّ هو أن نضيف: أن نصنع أو نخلق، فنحاكي الحركة الداخليّة الخلّاقة في الطبيعة لا أشياءها المخلوقة.

ـ ألا يمكن في هذا السياق أن نرى دلالة إيجابيّة، على الصعيد الإبداعي، في موقف الإسلام من الصورة؟

ـ هٰذا بحث آخر.

الماء

يرمز الماء إلى الحياة السابقة على الشكل، الحياة التي لم يتحدّد شكلها بعد. ويرمز إلى ما يجري ويتدفّق دائماً: إلى الصيرورة، إلى المتحوّل، المتغيّر، ويرمز كذلك إلى الخصب والنّماء. فهو عنصر تكويني، ونسغ الغذاء للبشر، ورمز الجسديّة الصوفيّة، ورمز الخلق وما لا يموت.

والماء إلى ذلك رمزٌ انثويّ، وفي هذا يلتقي برمز النَّار. فاللَّهب رمز الذكورة، وفي الوقت نفسه رمز الغذاء الأنثوي. وهو رمز الحبّ والروح، والشفافيّة. والنَّار تحرق وتطهِّر معاً. تحرق العناصر وتعيد تأليفها. والماء والنَّار يمتزجان في البداية وفي النهاية: الماء تصبح بالتطهّر شفافيّة ـ بلُّوراً، والنَّار تتحوَّل إلى ضوء.

بنية

المثلَّث، المربَّع، إشارة اللاَّنهاية، الأسهم، الحروف المفردة.. في «مفرد بصيغة الجمع» هذه كلّها امتدادات

للكلمات، أو كلمات من نوع آخر، أو ترسيمات تعطي للكلمات بعض أبعادها الحسيّة حيناً، وتشير، حيناً آخر، إلى ما لا تقدر الكلمة أن تستوعبه أو تعكسه.

وهذا ما يمكن أن يُقال أيضاً عن البياض أو الفراغات في الصفحة. حتَّى نسق الأسطر يلعب دوره في هذا المجال. كذلك لاستخدام بعض الحروف قيمة صوتيّة لا تتوفّر في كلمة أو كلمتين. وفيها أحياناً استدعاء سحري ورمزي تولّده خصائص الحروف.

وفي هذا كلّه ما يساعده على ترسيخ البنية الكتابيّة، بالمعنى الحديث، مقابل البنية الشفويّة للنصّ، وهي البنية الموروثة والتي لاتزال، بشكل عام سائدة.

الذاكرة

- ١ -

من المضحك أن نسأل المنطق «ما الحقيقة؟»، وننتظر جواباً، يقول كانط. ويتابع قائلاً: من يسأل هذا السؤال يشبه الشخص الذي يحلب تيساً وإلى جواره شخصٌ آخر يمسك بغربالٍ لكي يأخذ الحَليب.

لم أحاول مرَّة أن أتأمَّل وضعنا العربيّ إلاّ تذكَّرت هذا القول.

وكأنَّ هذا التذكّر يقترن دائماً بتذكّر ما يقوله كانط أيضاً من أنَّ معيار القانون الأخلاقي لا يكمن في مضمون الإرادة، بل في شكلها. لا يكمن، بتعبير آخر، في ما نريده، بل في الكيفيّة التي نريده بها.

- ٢ -

الكيفيّة: تلك هي المسألة، لا بالنسبة إلى الأخلاق وحدها، بل بالنسبة إلى العمل والمعرفة أيضاً. فمعيار العمل الصحيح، والفكر الصحيح لا يكمن في موضوعهما أو أهدافهما، وإنّما يكمن في طريقتهما.

أ ـ التعليم، مثلاً. نحن نتكلَّم عنه كثيراً، خصوصاً على تجديده. لكن ننسى دائماً أنَّ تجديد التعليم لا يكون في إضافة **موضوعات جديدة**، وإنَّما يكون في **الطريقة** التي نمارس بها التعليم. ذلك أنَّ الجامد، القمعي في التعليم لا يتمثَّل في المعرفة التي ينقلها، بقدر ما يتمثَّل في **طريقة النقل**.

ب ـ ما الطريقة التي نمارسها في مجال التعليم، اليوم؟ إنَّها تلك التي تحاول أن تملأ ذهن المتعلِّم «أفكاراً»، لكن دون أن نعلِّمه كيف يفكّر. فهي تخلق منه **كشكولاً**، ولا

تخلق **عقلاً**. وتحوِّله إلى **ذاكرة**، أي تخنق فيه طاقة التفتُّح. وتخنق الحرّيّة.

التعليم السائد في المجتمع العربي إنَّما هو **ذاكرة**، وليس **بحثاً**. وليست الذاكرة قوّة الحياة، كما تتعلَّم أجيالنا. **النسيان** هو، على العكس، قوّة الحياة. **فَأَن يتعلّم الإنسان حقّاً هو أن ينسى باستمرار ما تعلّمه**. «إنْسَ ما تعلَّمت»، يقول النفّري موصياً الإنسان الذي يريد أن يتجاوز الواقع، وأن يتخطَّى ما هو، إلى ما يجب أن يكون.

ج ـ ما «منطق» الذاكرة، في ما يتعلَّق بالتعليم السائد في المجتمع العربيّ؟ إنَّه المنطق الذي يؤكّد جوهر هذا التعليم:

١ ـ المعرفة «موجودة»، من قبل.

٢ ـ الأقدم هو الأكثر معرفة.

٣ ـ الأقرب إلى الأقدم هو الأكثر قرباً إلى المعرفة.

٤ ـ ليس المطلوب معرفة الشيء، بل المطلوب هو معرفة ما **يُقال أو ما قيل** عنه.

٥ ـ توثيق هذه المعرفة لا يكون بالرأي الجديد، بل يكون بنقلها الموثق، وبناء كلّ شيء على هذا النقل، وأن نبني علمنا على النقل هو أن نعرف ما مضى.

فالتعليم السائد في المجتمع العربي هو **نقل**. لكن معرفة ما مضى هي، من المعرفة، الرَّماد والغبار. إنّها العمل الذي يبيد المعرفة إبادة منظَّمة.

- ٣ -

إنَّنا نعيش، ثقافيّاً، في **حضرة الذاكرة**. الذاكرة تحفظ تستعيد، لكنَّها **لا تنقد**. ولا علم، حيث لا نقد.

قال لي طالب جامعيّ، في صدد كلام على **شوقي** وشعره، لا يحقّ لنا أن ننقد شوقي. وإذا كان شوقي (الذي ليس له من الشعر غير النظم) **فوق النقد**، فما القول في شعرائنا القدامى؟

هكذا تتحوَّل الذاكرة في حياة هذا الطالب إلى **ذوق قمعي**. تتحوَّل إلى فاشيّة. وتصبح الفاشيّة قبله ولسانه ويده.

هكذا ينقلب الخضوع الأعمى، في حياة هذا الطالب، وما أكثر أمثاله، إلى طغيان أعمى ـ داخل ذاته، في اللّحظة ذاتها.

- ٤ -

ويقول لك هذا الطالب النموذج: شعر شوقي **مفيد**. الشعر يجب، قبل كلّ شيء، أن يكون مفيداً. وهو يقصد أن يتناول موضوعاً مفيداً، أو يخدم أهدافاً مفيدة.

إنَّها «المادّة»، «المضمون»، لا الكيفيّة. اخبز: فالمهمّ أن تنتج خبزاً: أمَّا كيف تنتج الرغيف، فأمرٌ غير مهمّ. هكذا تصل أحياناً إلى أن تأكل الرَّماد والقشّ والتراب، وأنت مجبر على الاعتراف والإيمان بأنَّ ما تأكله خبز طيّب جدّاً.

- ٥ -

أمَّا عن «فائدة» الشِّعر، فالشِّعر مفيدٌ لا لأنَّه يخدم غاية مفيدة، بل لأنَّه نشاطٌ إنسانيٌّ خلاَّق. إنَّه **بطبيعته** مفيد، وليس مفيداً بما يصنعه.

العاشق أو الجائع أو المتمرِّد لا يكتب شعراً من **أجل** العشق، أو من **أجل** الجوع، أو من **أجل** التمرُّد، بل إنّ شعره **امتداد** لعشقه أو لجوعه أو لتمرُّده، أو هو **شكلٌ آخر** للعشق والجوع والتمرّد.

- ٦ -

. . . ذلك أنَّ الإنسان ليس عملاً وحسبُ، إنّه لعب، أيضاً. وهو ليس آلة للحساب، فقط، وإنّما هو أيضاً **رقص وغناء**. وهو ليس **عقلاً فقط**. وإنّما هو أيضاً **حبّ وحلم**. وفي هذا تكمن جاذبيّة الكتابة - في هذه العفويّة الخلاَّقة، في إعادة النظر المستمرّة. **فلكي نكتب التاريخ باستمرار، يجب أن نمحوه باستمرار.**

احتفاءات

احتفاء بالشّعر

ـ ١ ـ

تسأل شاعراً أو فنَّاناً عربيّاً: ماذا تفعل؟ يجيب: موظَّف في الدولة، أو أمارس عملاً حرّاً، أو أعمل في هذه المؤسَّسة أو تلك. أو لا أعمل شيئاً. ويضيف: وقتي كلّه ضائع في الركض وراء العيش. إنَّه زائغ في دوَّامة الحياة اليوميّة مسحوق برحاها فلا يفطن لكي يجيب الجواب الذي يعيشه لاشعوريّاً: أبدع عالماً جديداً ـ أضع حياة شعبي، كما أتصوّرها، في إيقاع التغيّر الكونيّ.

ـ ٢ ـ

الشَّاعر أو الفنَّان العربيّ يعيش في مرحلة تاريخيّة يتحوَّل فيها كلّ شيء إلى نوع من «الفنّ» لإلغاء الفنّ. وحين نقارن وضع

الإبداع، اليوم، في المجتمع العربي، بوضعه في المجتمعات الأخرى، بل بما كان عليه في بعض مراحل تاريخنا الماضي، نجد أنَّ صورةً ما عن الفرادة العربيّة تموت، وهي صورة تشكّل من الشخصيّة العربيّة جانباً من أغنى وأجمل ما فيها.

ولعلَّ في هذا ما يفسِّر كوننا لانزال نعيش ثقافة تتجرجر وراءنا، بينما كانت سابقاً، في بعض مراحل تاريخنا، تسير أمامنا. ذلك أنَّ الثقافة الحيّة هي التي يوجّهها المستقبل، وتوجّهها الصيرورة، وهي التي تكون في مسيرة الشعب وتطلُّعه، أمامه لا وراءه. والإبداع هو جوهر هذه الثقافة.

- ٣ -

بعد هذا يستغرب بعضنا لماذا لا تولد في المجتمع العربي أعمال إبداعيّة عظيمة. ويستغرب بعضنا الآخر لماذا يفتقد المجتمع العربي ما يمكن أن نسميّه بالأخلاقيّة الجماليّة. أعني الأخلاق التي تجدِّد الحياة على المستوى الشخصيّ، وعلى المستوى الجماعيّ، من حيث أنَّها تؤكِّد باستمرار على شهوة التغيُّر والإبداع. ومن حيث أنَّها ليست أخلاق حاجات، بل أخلاق رغبات جميلة عظيمة. فهذه الأخلاقيّة الجماليّة هي التي تجعل من كلّ فرد فنَّاناً في حقل عمله، تجعل منه شاعراً. وانعدام هذه الأخلاقيّة هو الذي يفقد الإنسان لذّة العمل، ومتعة إتقانه،

والإخلاص له. ونعرف جميعاً أنَّ أيّة مهنة إنّما تحسُن وتتحوّل إلى قيمة فعَّالة، بقدر ما يحبّها صاحبها. والإنسان الذي لا يحبّ عمله، أي الذي لا يمارسه فنّيّاً، لا يشعر أنَّه يبدع فيما يعمل. ومن لا يبدع فيما يعمل، يعيش في مستوى الشيء، في مستوى الآلة: يخسر العمل ونفسه.

هذه الأخلاقيّة هي التي تؤكّد، إذن، على الإنسان أن يبدع ذاته فيما يبدع عمله، فذاتُ كلٍّ منَّا، شأن العالم الخارجيّ، عمل لا ينتهي من أجل أن نحقّقه باستمرار: إنَّه مشروعٌ منفتح على اللاَّنهاية. ولئن كان العمل يغيّر حياتنا إلى الأفضل، فإنَّ الفنَّ يجعلنا نعيش هذه الحياة بشكلها الأعمق والأبهى. والأخلاقيّة الجماليّة هي التي تعلّمنا كيف نمارس هذه الحياة. هكذا نرى أنَّ مجتمعاً يعيش باستمرار في مستوى الإبداع، إنّما هو مجتمع لا يعرف الشيخوخة.

- ٤ -

لماذا، إذن، نرى الشِّعر في المجتمع العربيّ (والفنّ بعامّة) جاراً فقيراً؟ وما أكثر الذين يمارسون لذّة ازدرائه وتحقيره: يجعلون منه عصاً أو قبيلةً، ويلوّثونه بالحقد. وأخطر ما في هذه الممارسة أنَّها تتمّ على مستوى المؤسّسات.

لا أودّ هنا أن أتكلَّم على الشعر أو الفنّ من حيث نشره

وتعميمــه، وإنّما أودّ أن أتكلّم عليــه، من حيث أنّه ظــاهـرة إبداعيّة. أيّ بلد عربيّ يحتفي، كما ينبغي، بهذه الظاهرة؟ فتّشوا ميزانيّة أيّ بلد عربي، فإنّكم ستجدون أنّ نصيب هذه الظاهرة منها لا يساوي شيئاً بالقياس إلى نصيب كثيرٍ من الظواهر لا شأن لها في رصيد التقدّم أو رصيد التاريخ.

لكن، تصوّروا أمّة لا تعطي للظاهرة الإبداعيّة قيمتها الحقّة، ولا تضعها في مكانها الحقّ: ماذا يبقى منها؟ حانوت هنا، جدار هناك، طريق معبّد هنالك. حتّى الذكرى السياسيّة، حتّى ذكر المؤسّسات، مهما كانت عظيمة، تتلاشى مع أصحابها، لتولد ذكريات ومؤسّسات تحلّ محلّها. إنّ تاريخ الجوانب غير الفنّيّة - الإبداعيّة في حياة الشعوب، إنّما هو أخيراً مصنّفات ووثائق: تاريخٌ في مستوى الحياة اليوميّة. ضروريّ، وقد يكون جميلاً، لكن تاريخها الأعمق، الباقي، شيء آخر: إنّه في الإبداع ومنجزاته. فلا يخرج من غبار الزمن أقوى من الزمن غير الإبداع. لهذا كان الإبداع من الأمّة جوهر شخصيّتها ورمز إشعاعها، ورحم مستقبلها، وقوّتها الدافعة.

لذلك حين تخلو أمّة من الشّعراء المبدعين فإنّ لغتها وثقافتها تموت، وربّما غزتها وامتصّتها ثقافة أخرى. وكلّ أمّةٍ لا يكون فيها إبداعٌ مستمرّ، تبتعد شيئاً فشيئاً عن إبداعاتها في الماضي،

وتصبح غريبة عنها، ذلك أنَّ الإبداع الحاضر هو، وحده، الذي يحفظ الإبداع الماضي.

... ونحن الآن حين تنكسر قلوبنا لا نجبرها بذكرى ما مضى من المؤسَّسات بل بذكرى امرئ القيس، وبذكرى مبدعينا الكبار في كلِّ ميدان. وهذه الذكرى تعبر القرون. كأنّها لتوّها من ذرى قاسيون. الملوك امّحوا: أبو تمَّام باقٍ، هذا معنى الإبداع، وهنا يكمن التاريخ الحقيقيّ للشعوب. فأبو تمَّام وأمثاله هم الذين يجدِّدون حساسيّتنا ويزيدون طاقتنا على الحياة. ثمَّة من يقود البشر ويسوسهم سطحيّاً، وثمّة من يفعل ذلك عُمْقِيّاً: ذلك هو دور الإبداع. ما من سيّد سيّاسي، بحصر المعنى، قدر أو يقدر أن يؤثّر في البنية الحميمة لوجود الإنسان أو يقود جوقة أعماقه. الشّاعر فعل ذلك والفنّان يفعل ذلك. ذلك أنَّ الإبداع هو الصوت الذي يغنّي عالياً، وعلى الوجه الأكثر كمالاً. ومن خلال هذا الصوت تُستشفّ الأبديّة التي توحّدنا، عبر الزمن الذي يفتِّتنا.

الانسان، لا المكان

١ ـ حوار

محمّد مهدي الجواهري، ضيف لبنان، يتوهّج كجمر لا يزيده رماد الشيخوخة إلّا توهّجاً. ينظر فيشتعل. يتكلّم فيشتعل. يصمت فيشتعل. ذلك أنَّ اللَّهب الجامح الذي يتفجَّر في أعماقه هو لهب الحرّيّة، لهب التطلُّع، لهب المستقبل.

أعترف أنَّه فاجأني. لم أكن أعتقد أنَّه على هذه الدرجة من الغضب الخلّاق. وما كنت أظنّ أنّ صوته مليء بدويّ التجربة والتاريخ إلى هذا الحدّ.

وفاجأني بشخصه: كنت أتخيّله، من قصائده القليلة التي قرأتها، صقراً بريّاً وحسب. وهو في الواقع صقر برِّيّ لكنّه مسحورٌ أبداً بالجمال والحبّ والصداقة والحياة والمرأة، حتَّى ليبدو إزاء هذا كلّه مأخوذاً وديعاً كالطفل.

* كيف يبدو لك معنى الوطن كشاعر، أنت المغترب عن وطنٍ تحبّه؟

- لا أحبُّ الغربة. لكن، لا يهمّني البيت العائليّ أو الوطن بحدّ ذاته. يهمّني الإنسان لا المكان. إنّني أفضِّل وطني على الأوطان كلّها، لا بجغرافيّته، بل بإنسانه. والإنسان في بلادنا لايزال متخلّفاً. وأنا ثائر على الإنسان المتخلِّف، وعلى التخلّف...

* أين يتجلّى هذا التخلّف؟

- في كلِّ شيء. الإنسان عندنا يجهل الحرّيّة. يجهل التعامل الإنسانيّ الحضاريّ. لم يطهِّر نفسه وعقله من الخرافات ورواسب الأجيال والعقائد والمذاهب، ومن صورها المشوَّهة، بخاصّة. الإنسان عندنا متخلّف في بيته الذي يسكنه. في الشارع. في الحرف الذي يتعاطاه. كأنه متحجِّر، بمرور الأجيال وتقلُّب التاريخ. دخل في المرحلة التي تلي مرحلة الجاهليّة النظيفة، طفرةً لا تدرجّاً. أساس المرض قديم، منذ أيّامه الأوائل. كأنَّه ارتبك منذ الخطوة الأولى.

* هذا التخلّف منعكس على الشِّعر...

- نعم. شعرنا، في أعلى نماذجه، متخلّف. أفضله منسجم مع أوضاعنا. إنَّه أقلّ ما لدينا سوءاً، وهو خير ما يجسّد الحرف العربي، لذلك نعجب به. إنَّه في مستوانا، وعلى قَدْرِنا. إذا

قايسنا شعرنا، ومن ضمنه شعري أنا، بغيره نـراه متخلّفاً. رغم أنَّ هنـاك مبالغـات تنسج حـولـه. ورغم غـرورنـا. . . شعـرنـا متخلّف لأنَّه أداة أمّة متخلِّفة. من المستحيل أن ينفصـل الشعر، ويطفر، ويتقدّم وحده. إنَّه مشدود للعـربة كلّهـا. العوامـل التي يخضع لها العربي تنعكس جميعها على الشعر فتخنقـه. قد يكـون الشاعر العربي أرقى من الشعر. الكابوس شامل، والخـروج منه صعب، صعب. .

أريد مثلاً أن أقـول في المرأة مـا يقولـه أيّ شاعـر أجنبي. لا أستطيع. . .

* لكن في تاريخنا القديم شعراء قالوا كلّ ما أرادوا قوله. . .

- صحيح. غير أنَّ تعبيرهم كان، مـع ذلك، محـدوداً في زمن محدود. في الجاهليّـة. فترة معيَّنـة قصيرة في العصر العبَّـاسي، لا تتجاوز المائة سنة. ولقد جعلنا من هذه الفترة ولانزال حلماً ذهبيّاً نجترّه ونعيش عليه. هذا ليس قاعدة.

* ألستَ متفائِلاً بإمكان الخروج من هذا الكابوس؟

- نعم. لكنَّني لست واثقاً من أنَّ الخروج سيكون قريباً.

* أليس الشعر نفسه ممَّا يقرّب هذا الخروج؟

- نعم. لكن الشعـر الذي يكتنـز بإرادة التغيـير. مـا لم يملك الفرد العربي قوّة الإرادة بأن يتحـدَّى حاضره ومـاضيه، لن يمكن الخروج. تلزم التضحية. . يلزم الاستشهـاد. نحن مقصرّون في

التضحية. كانت تضحياتنا باردة، غير متواترة، غير مستمرّة، غير حاسمة. كان الهدف ينقص الكثير منها. لم تكن أداة قيادة موجّهة. كانت تضحيات بلا ثمن. وفوق هذا، كان انعكاسُها سيِّئاً على الحياة والمجتمع: فقد ازداد التخلُّف، وازدادت قبضته الحديديّة إحكاماً وشدّة.

* هل ترضى عن الشعر العربي، حين تنظر إليه ضمن عالمه المحدود؟

- لا. فهو قادر أن يكون أفضل وأكثر فعالية. إنَّه ينمو في مجتمع لا يعرف الحرّيّة. مجتمع يكرِّس العبوديّة. هنا يكمن تخلّف الشعر. هنا يكمن تقصير الطلائع العربيّة الثقافيّة. وتعرف هذه الطلائع أنَّها مقصّرة... وتعرف الطريق إلى صدم المجتمع من أجل تغييره.

* نظريّاً، ربَّما. لكن كيف يجب أن تسلك، من الناحية العمليّة؟

- يجب أن تجمع على أن تصدم كلّ ما في المجتمع، وألّا تتراجع مهما بلغت تضحياتها. هذا الإجماع لم يحدث حتّى الآن. لذلك لست مؤمناً بهذه الطلائع - لست مؤمناً بقدرتها على الأقلّ.

* ما الشعر، من ضمن هذه النظرة، بالنسبة إليك؟

- شعري هو أنا، هو شخصي. إنَّني شاعر بالنّطفة. إنّني،

كذلك، وحدة كلمة وحياة. يستحيل أن يكون إنسانٌ شاعراً ما لم تقم وحدة بين كلامه وحياته. لا أؤمن بشاعر حياته شيء وشعره شيء.

أذهب إلى أبعد فأقول إنَّ شخصيّة الشَّاعر أكثر أهميّة من طريقة تعبيره. فالمهمّ، كما أرى، هو التأثير في المجتمع. نشأتُ في العراق. الحياة وصورها التي تأثَّرت بها متكّررة، حتّى ما قَوِيَ منها في التعبير أو رَقَّ في الشعر. لم أشعر أنّ قوّةً تهزّني إلاّ حين بدأت أقرأ للرصافي. والرصافي، كما تعلم، لا يأتي في القمّة من الناحية الفنّيّة، غير أنَّ شخصيَّته كانت قويّة غيّرت كثيراً. من هنا معنى قولي إنَّ الشاعر العربي قد يكون أقوى وأفضل من شعره. كان تأثّري بالرصافي حاسماً حتَّى أنّني لا أجد ما يحلّ محلّه.

خذ، كذلك، الأخطل. في العصر العبَّاسي هَزَّ الشعراء والمجتمع بِشدّة وسرعة. أبو نوَّاس أعجوبة. أكثر من هزّ المجتمع العربي، فثار على كلّ ما لا يعجبه أو يرضى عنه، هَزّ كلّ ما ينحني له المتخلّفون. الفترة العبَّاسيّة القصيرة المدهشة ختمت كذلك بهزّازٍ كبير للمجتمع هو المتنبِّي.

إنَّ قيمة الشعر تقاس في نظري بقدرته على التغيير، حياتيّاً أو فنيّاً.

* كيف تنظر، من هذه الناحية، إلى شوقي؟

ـ أحترمه. أعدّه النموذج الأوَّل للصياغة الفنِّيَّة في العصر الحديث. طَفر بالشعر طفرةً مدهشة. ولست أعني هنا شوقي في شعره كلّه، بل أعني بعض نماذجه. فهو يُسِفّ كثيراً. لا بدّ من الإشارة كذلك إلى أنّ شخصيّة شوقي لم تكن قويّة. كان ضعيفاً بفعله الاجتماعي، قويّاً بشعره. إنَّه مبدع. وقد يكون المبدع الأوَّل. الرّصافي أضعف منه فنِّيّاً، لكنَّه أقوى منه تأثيراً في الحياة والمجتمع والتاريخ.

* إنّ إيمانك بالتغيُّر يعطي لرأيك في حركة الشعر العربي الحديث أهميّةً خاصّة. فكيف تنظر إليها، إذا تركنا جانباً تعثّراتها ونواقصَها؟

ـ سؤالك نفسه جواب. إنَّني أقدِّر نماذج محدودة قليلة، لكنَّها كافية لتفاؤلي بمستقبل الشعر العربي. فرض عليّ تغيير رأيي في الشعر الحديث نموذج أو نموذجان. أسمّي منهما بعض ما أنتجه بدر شاكر السيَّاب.

* بعد الشِّعر، الحبّ... فما دور الحبّ في تجربتك الشعريّة؟

ـ المرأة هي العنصر الفعَّال في تركيب الحياة يعطيها لوناً وطعماً ورائحة. دونها تتشوّه صورة الحياة. قد لا تعلم أنَّني أوَّل من صدم المجتمع العربي الحديث من هذه الناحية. لم يبلغ أيّ شاعر عربي في العصر الحديث الصراحة الكلّية الكاملة التي

بلغها شعري. كتب الرصافي قصيدة بعنوان «عريانة» كان يخفيها. وفي العشرينيّات كتبت قصيدة بعنوان «جرّبيني» خضّت المجتمع كلّه حتّى قام في وجهي، وهُدِّدتُ آنذاك بحياتي ومصيري. وكتبت غيرها قصائد عديدة جريئة جرأةً يكاد الحرف العربي ألّا يتحمَّلها، إذ لا عهدَ له بمثلها. وهذه قصائد تعبّر عن رأيي في المرأة، وتجسِّد نظرتي لها.

* عرفت أنَّك هنا للإشراف على طبع نتاجك الشعري كلّه في ديوان، فهل تشكِّل هذه القصائد جزءاً منه؟

ـ طبعاً. هذا إذا تَمّ طبع الديوان. فقد فوجئت هنا بما قد يرجئُ طبعه بأسباب يعرفها الناشر، وليتك تسأله عنها، لأنَّ معرفتها مفيدة للشِّعر وللشّعراء.

* كما انتقلنا من الشِّعر إلى الحبّ، ننتقل من الحبّ إلى الموت. كيف تنظر إلى العلاقة بين الحبّ والموت؟

ـ أجمل مرحلة في الحياة هي المرحلة القائمة بين الحبّ والقبر. ما أجمل المسافة بين المرأة والقبر. الحبّ عظيم لا يساويه غير الموت. الرجل طعام المرأة. الرجل يسير بعمْدٍ وقَصْدٍ إلى الموت. إلى الحبّ ـ الموت. المرأة يجيئها الموت. الرجل يجيء إلى الموت.

٢ ـ تحيّة

يَمْتَزِجُ شعر الجواهري في نفسي بهاجس التحرّر مَقْروناً بهاجس التَجدّد. لا يَنْفصل في ذاكرتي عن الضّوء الذي كان يُولَدُ في الأفق العربيّ، منذ حوالىَ نصف قرن، ويَسْطَع مُوقِظاً وَمُحرِّكاً. فشعره، بالنسبة إليَّ، حَركيّةُ نضالٍ وكتابة، تَسْتجيبُ للحاضر وحَركيّته. وهو في مقدّمة المكوِّنات الشعريّة للمناخ الشعريّ الذي نَشأتُ فيه.

كانت لغة الشِّعر تكادُ أن تُصبحَ قناعاً يحجبُ الواقع. وقد أَسَّسَ الجواهري لِضَرورة الانحياز ضدَّ هذه اللّغة وضدّ المَفْهوماتِ والأذواق السّاهرة عليها. أَسَّس لشعرٍ لا يكتفي بوَصْفِ الواقع، بل يَسْتَبْصِرُ فيه، مُسَرْبِلاً إيّاه برُؤىَ التَّغْيير. وفي هذا كان شعره يُزلزلَ الوثوقيّةَ التي يُضْفيها ذلك القناع، ويَفْتَح الطّريقَ لرؤيةٍ جديدةٍ إلى الأشياء ـ في دلالتها وأَبْعادها المغيَّرة

والمتغـيّرة. إنّه حَـدَثُ في النَّفْس واللّغـة يَتـطابَقُ مـع الحَـدَثِ في الحياة والزّمَنِ ـ مَرْمُوزاً ومُصَعَّداً. ومعه نَشَأَتْ طريقـةُ جديـدةُ في الحسّ بـالأشياء، وبَـرزَتِ الذّاتُ الشّـاعرةَ، لا بِـوَصْفِها تـأمّـلاً رومَنْسيّاً، أو تمرّداً طُوبَاويّـاً، بل بِـوَصْفِها انْفِجـاراً يُعيد تشكيـلَ الزّمن العربيّ بدْءاً من وَعْي اللَّحظة الحاضرة، تطلّعاً إلى اللّحظة المقبلة. إنّـه شِعْـرُ إيصـالٍ، مَعْـرِفيّـاً وعمليّـاً، يُعْــطي الأوّليّـة لِلمدلولِ أو للمعنى. وهو، في هذا، شِعـرُ «ماديّ» ينهضُ عـلى بُعْديْنِ أَسَاسَيْنْ: الذّاكرة والمبادرَة،

من الذّاكرة تَنْبثِقُ الأمثولة، وفي المُبادَرة يُصْنَعُ التّاريخ.

كان واقفا والزمن عصفور يعبر

كان صوتاً جاهليّاً يخرج من جسدٍ يتحرَّك في القرن العشرين.

وكان نموذجاً لمقاومة التغيُّر: هو الصخرة والزمن عصفور يعبر.

مع هذا، كنت أحبّ كثيراً أن ألتقي به وأن أصغي إليه:

شاعراً، يجسِّد الذاكرة التاريخيّة بحيث تتطابق في هذه الذاكرة بنيته الوجدانيّة مع بنيته الفكريّة.

وحالماً، يعيش في طموح الاستعادة، وفي هذا الطّموح يتوهمّ، الوهمَ الجميل أحياناً ـ أنَّه يعيد تكوين الماضي، وأنّه يستعيد القوّة ذاتها التي صنعته. فكان يبدو كأنَّه لا يعيش في دفعة الحياة، بَقَدْر ما يعيش في دفعة الذاكرة.

وغاضباً، من نوعٍ آخر. لم يكن الزَّمن العربيّ الحاضر، كما يراه، سقوطاً وحسبُ، وإنَّما كان كذلك ديّاناً يذكّر العربَ بهذا السقوط. إذن لم تكن هذه الحياة التي يحياها العرب، في رأيه، إلّا فاتحةً مستمرّة لدينونةٍ مستمرّة.

وشاهداً يذكّرنا، نحن الذين نعيش غضباً من نوعٍ آخر، بتاريخنا الذي لاتزال تطوّقه أسوارٌ كثيرة من رؤوس الشحّاذين وسيوفِ السلاطين.

إنَّه أحمد الصّافي النجفي.

في آخر لقاءٍ لنا، تحدَّثنا عن أشياء كثيرة. ولا أجد ما أحيّيه به، وقد غاب عنَّا، أفضل من أن أنقل لقرَّائه والمعجبين به، بعض الآراء التي قالها في هذا اللّقاء، ممَّا تتَّسع له هذه الزّاوية:

١ -

«أفضّل الشعر الجاهليّ، بصورةٍ عامّة، على باقي الشّعر العربيّ، لا على جميع شعراء العرب، فالشّاعر العربي الذي يستأثر بحبِّي هو المتنبِّي.

مِن المتنبّي فِيَّ روحٌ تَرَدَّدُ
فحسبيَ منه اسْمٌ وأرضٌ وسؤددُ
يوحّدنا في الرّوح دارٌ ومهجَرٌ
ويَجمعنا في الشّعر فَنٌّ وحُسَّدُ

أتى متنبّي الشّعر والرّوض أجرَدٌ
وجئتُ وروضُ الشّعر مِنه مورَّدُ
فلا تعجبوا إن غَطّت الشّمس أنجماً
عجيبٌ بجنب الشّمسِ ، شَمْسٌ تَوقَّدُ

الشِّعر الجاهليّ هو الشِّعر الطبيعيّ الذي عبَّر عنـه زهير بن أبي سلمى، عندما سأله ابنه كعب: أبتِ، ما هو الشِّعر: فـأجاب: «الشِّعر أشياء تجيش في نفوسنا فَتجـري على ألسنتِنـا». وأنا أرى كـلّ شيء يخرج عن هـذا المقياس ليس بشعـر طبيعيّ، وإنَّما هـو شعـر صناعيّ، والفـرق بينه وبـين الشعر، كـالفرق بـين الزَّهـر الطبيعيّ والزَّهر الصناعيّ. وقد سرت في شعري كلّه على طريقة الشِّعر الجاهلي، وعبّرت عن ذلك بقولي:

بإبداعيَ الأشعارَ لا أَتكلَّفُ
متى رمتُ إبداعاً، من البحرِ أغرفُ
نأيت بشعري عن قَديمٍ ومُحدَثٍ
فشعري كروحي جاهِليٌّ مثقَّفُ.

أي أنَّني جعلت امرؤ القيس يعيش في هذا العصر. فكـما عبّر شعـراء الجاهليّـة عن نفوسهم وحيـاتهم، عـبَّرت في دواويني عن حيـاتي ونفسي، مع الفـرق بين حيـاتي وحيـاتهم، ونفسي المثقَّفـة ونفوسهم، ولكنّي لم أخرج عن روحهم».

- ٢

«لي قصيدة في الموت بعنوان «أنشودة الموت» في ديواني «الأغوار» أفضّل فيها الموتَ على الحياة. فهناك عالمٌ مبهمٌ في الموت يجذبني ولا أستطيع أن أفسِّره... وتبلغ لذَّةُ السكر أوجَها عندما يغيب الإنسان. والموت هو نوعٌ من الغيبوبة. فهو كالحبّ، الذي هو أيضاً، غيبوبة وفناء».

- ٣

«لست متشائماً. أنا ثائر على كلّ شيء، والمتشائم لا يكون ثائراً بل يكون منهزماً. وأنا القائل:

يروقُ لي تمرُّدي فأشتهي
تمرّداً حتَّى على التمرّدِ

- ٤

«رفضت تجديد طباعة ترجمتي لرباعيَّات الخيَّام، لأنَّني أردت بهذه الترجمة أن أخدم الفنّ والشِّعر.. فتبيّن لي أنَّني خدمت السّكر وروّاد الحانات. إذ كثيراً ما رأيت أشخاصاً يقرأون ترجمتي هذه في الخمّارات، ويدافعون بها عن سكرهم.. وأنا بَريءٌ من هذا. لذلك لا أريد أن أطبَعها من جديد، لأنَّني أشعر، حين أسمح بطباعتها، أنَّني أضع بين أيدي القرّاء ما يشجِّعهم على الرذيلة..».

ـ ٥

«أبو العلاء المعرّي أستاذي في تفكيره الحرّ، وانسانيَّته».

ـ ٦

«المرأة؟ الزواج؟

وهل كاملٌ عقلاً يسلِّم أمره.

لناقصِ عقل، أو يشاركه مَأوى؟

هذا رأيي في المرأة واستمع إلى رأيي في الزواج:

يقولون: في التزويج للمرء صِحّةٌ

تَزوّجْ لِتشفَى من سقامٍ وأحزانِ

فقلت: ولو أُشفى، كما قد زعمتمُ

فإنَّ زواجي ذاته مَرضٌ ثانِ...».

الكذب / الصّدق

(حوار مع عمر أبو ريشة)

أصغيت، في لقاءٍ حميمٍ، إلى عمر أبو ريشة، يتحدّث عن الشعر. إنَّه بالنسبة إليه، العلامة الأولى على أنّه موجود يحيا. وهذا ما يفسِّر اللَّهب الداخليّ في كلماته التي كانت تخترق جميع الأسوار، أسوار النَّهار واللَّيل، العذاب والفقر، الشقاء والموت، كما لو أنَّها سحرٌ منعشٌ ينهض بالحياة فيما نراها تنزلق بطيئاً في المهاوي المحيطة.

هذا الإيمان طَمْأَنني. واستعدنا معاً دور الشِّعر في عبور الصَّحراء الواسعة التي نسمِّيها الزَّمان. وازداد يقيني بأنَّ الشِّعر هو البريق الباقي، الباقي أبداً، في ظلام العالم.

وبالشّعر ـ (الشعر بمعناه الواسع كموقفٍ ورؤيا) ـ نغتسل من

الصدأ. نرفض ما كان، من أجل ما يكون. نتجاوز القبيح إلى الجميل، والجميل إلى الأجمل. فالشِّعر هو ما يحرِّكنا دائماً باتّجاه المستقبل وباتّجاه أنفسنا. والإنسان إنسانٌ بِقَدْر ما يكون مسكوناً بهذا الهاجس المحرّك الذي يسمّيه عمر أبو ريشة تمرّداً. يقول: الشعر تمرُّد لا ينتهي، يتجدَّد باستمرار. والشَّاعر الشَّاعر هو المتمرِّد على واقعه وحياته. وشعري تمرُّد على وضعي، وعلى ما أنا...

وما الحياة في ضوء هذا التمرّد؟ إنَّها، كما يجيب عمر أبو ريشة: «مرآة تعكس تجسيداً هو الشِّعر. إنَّها الحكاية العابرة. أمَّا الشِّعر فهو الأكذوبة المبدعة التي تصبح حقيقة...»، فالحياة فانية، والباقي شعر.

بهذه الشَّرارة المحيية ينظر الشَّاعر إلى العالم ـ الجمال، المرأة، الحبّ، السياسة، الصناعة والآلة، الموت والحياة.

الجمال، يقول عمر أبو ريشة: «مطلقٌ لا يُقيَّد. والمرأة هي أكرم تجلّيات الجمال. الحبّ، كذلك مطلق واحد، لكن بأشكال مختلفة».

والسياسة؟ إنَّها، يقول، «مظهر من مظاهر الحياة. قد يتمكَّن الشَّاعر من التَّسامي بها ودفعها نحو الأكمل والأسمى، لكنَّها تبقى، مع ذلك، عَرَضاً زائلاً».

والآلة؟ والصّناعة؟ حين تصغي إلى عمر أبو ريشة، يتحدَّث بصوفيَّته الخفيّة، الحياتيّة القلبيّة التي قلّما ظهرت في شعره، رغم أنَّها تجري في دمه، ـ تشعر كأنَّه يريد أن يقول إنَّ الإنسان لا يستطيع أن يكون آليّاً أو صناعيّاً، بالمعنى الحضاري العميق، ما لم يكن شاعراً، فالشِّعر هو القوّة الوحيدة التي تحمي الإنسان من أن تبتلعه القوّة الصناعيّة الآليّة وتحيله إلى شيء بين الأشياء. ولهذا عليه، لكي يبقى إنساناً، أن يبقى شاعراً. الإنسان ـ الشَّاعر يستطيع أن يفهم نفسه والعالم، وأن يفهم الآلة والصناعة. لكن الإنسان ـ الآلة لا يستطيع أن يفهم شيئاً: لا ذاته، ولا العالم، ولا الآلة نفسها.

الشِّعر، بمعنى آخر، هو الرَّجاء الأخير الذي يؤالف بين الروح والمادّة، الإنسان والعالم.

ومن هذه الزاوية نفهم دلالة العمق الصوفيّ وبُعده الإنساني في ما يقوله عمر أبو ريشة عن الموت: «نحن لا نموت، لا نستطيع أن نموت...».

السيّاب: بعد نصف قرن على ولادته

ـ ١ ـ

في نهاية هذا العام ١٩٧٦، يكون قد مضى على ولادة السيّاب نصف قرن (وُلِد سنة ١٩٢٦)، ويكون قد مضى على موته أثنا عشر عاماً (مات سنة ١٩٦٤). ولقد أعطى للعراق أي ـ بمعنىً ما ـ للثقافة العربيّة كلّها أجمل القصائد التي أنتجها في النّصف الأوَّل من هذا القرن، وهي بين أجمل الشعر العراقي بخاصّة والشعر العربيّ بعامّة، في تاريخه كلّه.

مع ذلك مات مغترباً، وعاش، إلى حدٍّ، مغترباً أيضاً. وكان شعوره بأنّه يموت ميتة اغتراب، أشدَّ مضاضةً وقهراً، من شعوره بأنَّه يموت ميتة العادة. ذلك أنَّ اغتراب الشَّاعر،

والفنّان بشكلٍ عام، حالةٌ أكثر تعقيداً من اغتراب رجل العمل، مثلاً، أو رجل السياسة. فهذا الثاني أفقيّ، سطحيّ، لأنّه اغتراب في المكان، وفي الأحداث الجارية. وأمّا الأوّل فاغترابُ كيانٍ وأعماق، لأنّه اغتراب عموديّ ليس في المكان وحسب وإنّما في الزّمان أيضاً. ويتّصل الثاني بوسائل الحياة اليوميّة وأشكالها، وأمّا الأوّل فيرتبط بأصول الشخصيّة الحضاريّة وتعبيراتها. ومن هنا الخطورة والخطر في هذا الاغتراب، بذاته، وفي النتائج التي تؤدّي إليها.

إنّها لمأساةٌ حضاريّة، قبل أن تكون شخصيّة، أن يعيش المبدعون العرب في أوضاع، ويتحرّكوا في مواقع، تدفعهم إلى الشعور بأنّهم مغتربون. وهذه مأساةٌ حقيقيّة قائمة، بشكل أو آخر، قليلاً أو كثيراً. من لا يصرِّح بها، يهمسها، ومن لا يهمسها تشتعل في أحشائه كالجمر.

ولعلَّ في هذا ما يضطرُّهم، إنسانيّاً ـ ذلك أنّهم لا يقدرون أن يعيشوا دون مستوى الإنسان ـ إلى الذهاب في تفكيرهم ومواقفهم وإبداعاتهم نحو الأطراف القصوى. يثورون على أنفسهم، وعلى الآخرين، وعلى الواقع. يرفضون الطمأنينة البليدة ويعانقون التمزُّق والحيرة. يتخلُّون عن العيش الآمن ويستسلمون إلى حرّيّة المجازفة.

وممّا يزيدهم يقيناً بهذا، وارتياحاً إليه، أنّهم يرون إلى

أقطارهم كيف تتحوَّل إلى ساحات أرقام وآلات، تتجاذب فيها وتتصارع كتلُ استهلاكٍ واستغلال، تسمىّ تجَّاراً وصيارفة وسماسرة، وكيف تتآكل في جحيم التسابق على اقتناص الثروة واكتنازها خارج ملكوت الإنسان وخارج ملكوت الفكر.

- ٢ -

. . . من هنا نسأل ماذا فعل العراق لشخصٍ أعطاه أبهى ثرواته وأكثرها بقاء؟ نسأل كذلك، ماذا تفعل البلدان العربيّة الأخرى لمبدعيها؟ أظنّنا أنَّنا، جميعاً، نعرف الجواب. أسأل، وفي ذهني مبدعون عرب كثيرون يشكّلون جانباً عظيماً من الوجه الأكثر غنى وبهاء لمجدنا الإبداعيّ في هذه المرحلة، ومع ذلك يعيشون في شكلٍ من أشكال الموت كما عاش السيّاب. هل ننتظر موتهم لكي نذكرهم، ونعطف عليهم بحفلة ما، أو بخطبة ما؟ أم أنَّ الموت لايزال المكان الأكثر صداقةً للمبدع العربيّ؟ أم أنَّه، بتعبير آخر، لايزال شكل الحياة الوحيد، بالنسبة إليه؟

- ٣ -

. . . غير أن السيّاب، على الرَّغم من هذا كلِّه يمثِّل شكلاً آخر جديداً لميلادنا. وإنَّها لمصادفة تقارب الشعر بغرابتها، أن يموت في مثل هذه الأيَّام: كان الميلاد غامر الحضور، والسَّنة الجديدة تفتح شبابيكها، فكأنَّه مات في مناخ التحوُّل. ثمَّ إنَّ الميلاد، في شعره ينبوعٌ يتراءى فيه الإنسان شاعراً يتخطَّى،

ويعلن العالم الجديد. وأذكر، حين كنا نتحدَّث عن الشعر العربي، وعن الحياة العربيّة، بعامّة، أنَّه كان يلحُّ على فكرة الميلاد، وعلى أن تكون هذه الفكرة رمزاً لا طقساً، وأن تكون تفجّراً لا عادة، بحيث يعيش كلّ عربيّ، وفي وعيه، أنَّ الإنسان الذي فيه، أبعد ممَّا هو، وأنَّه ولادة دائمة. ذلك أنَّ الحياة، حين تبطل أن تكون هذه الولادة الدائمة، تتحوَّل إلى موتٍ دائم، لا في النَّفس وحسب، وإنَّما في الجسد أيضاً: ينكسر النَّهار واللَّيل، ويسقطان ركاماً. ولا يعود الإنسان موجوداً في ذاته، كما يعبِّر الفارابي وإنَّما يصبح موجوداً في آلة، كما يعبّر أيضاً.

- ٤ -

بدر شاكر السيَّاب جذر عميق متشعِّب، في حياتنا الشِّعريّة. جذر يمتدّ صاعداً في فضاء الأعالي، بغنائيّة تجعل من الإنسان عاشقاً أبديّاً، أي مكتشفاً أبديّاً، يتطلَّع باستمرار إلى وجه العالم الأكثر بهاءً ويكتشفه بنور الأرض. وبين روحه التي كانت تهدر كالشلاَّل، وجسده الذي كان مسالماً كالخيط، كان رعد الحياة، يتفجَّر في كيانه ويعلو، فيما كان الموت جسماً آخر يلتصق به ثقيلاً كالحجر.

وفي غمرة هذا الموت، لم يكن شيء في نفسه أشدَّ حضوراً وأبهى تألُّقاً من الميلاد ـ الرَّمز، بمعناه الحضاريّ الشامل، حيث

يـولد من جـديد، وبـاستمرار، كـلّ شيء: الإنسـان، الـوطن، الشعر، الحبّ.

. . . وفي هـذه الغمـرة لم ينم. كـان المـوت نـومـه الـوحيـد الأخير، لكنَّه حين دخل في النوم ترك شعره ساهـراً ليدخـل معه في اليقظة الدائمة.

ـ ٥ ـ

هل نجعل من السنة الآتية سنة السيَّاب؟ ليت الشعراء، على الأقلّ، يقولون: نعم.

حول «سورّيال»

- ١ -

عرفتُ أورخان ميسر في بداية الخمسينات في دمشق، قبل صدور مجلّة «شعر»، بستّ سنوات. كنّا نناقش قضايا الشّعر، ويقرأ كلٌّ منّا للآخر ما يكتبه، ونتبادل الآراء حتّى في بعض التفاصيل المتعلّقة بالمفردات وبناء الجملة. وكان منتمياً إلى الحركة القوميّة الاجتماعيّة التي كنت منتمياً إليها، ممّا زاد في توثيق علاقاتنا وتعميقها.

ودامت صداقتنا قرابة خمس عشرة سنة، حتّى وفاته في السنة ١٩٦٥. كنت أتقبّل كتاباته بإعجابٍ حيناً، وبتردّدٍ حيناً آخر. وكان هو نفسه يبادلني هذا الموقف. كان إعجابي يدور حول عالمه: فللمرّة الأولى في الشعر العربي الجديد، يحاول شاعر أن

يدخل إلى عالمه الباطن، وأن يستقصيه، وأن يفصح عنه نثراً ـ بأشكالٍ شعريّة غير خليليّة. كان الشِّعر عنده نبشاً للذات واستيهاماتِها، وكان شكله النثريّ نابعاً من رؤية نظريّة كاملة، وليس عن مجرَّد الرغبة الاعتباطيّة في الخروج من أطر الشكل الخليليّ. كان شعره غوصاً في دخيلاء النفس، في هواجسها، وأحلامها، وصبواتها ـ وفي مكبوتاتها، قبل كلّ شيء. فقد كانت عنايته القصوى منصبّة على حركة الدَّاخل وسياسته النفسيّة. وهذا ممَّا كان يقرِّبه إلى فرويد والسورياليّة. ومن هنا اسم مجموعته الشعريّة الوحيدة، الصغيرة «سوريال»، التي أصدرها بالاشتراك مع صديقه الشَّاعر الدكتور علي النَّاصر. من هنا كذلك، ارتباط شعره بِبُعد ميتافيزيقيّ، أبعده عن «الوضوح التقليديّ» بحسب تعبيره الخاصّ، الوضوح الذي ألفه القارئ العربي.

إنَّ كتابة أورخان ميسر لا تخرج الكلمات من سياقها المألوف وحسب، وإنَّما تخرج أيضاً القراءة النقديّة من سياقها المألوف. والأكثر أهميّة من ذلك يكمن في كون هذه الكتابة تصل القارئ العربي بعالم مكبوتاته، وبخاصّة تلك التي تتَّصل بالجسد.

ـ ٢ ـ

طرحَت كتابة أورخان ميسر، بالنسبة إليّ، منذ أوائل الخمسينات مشكلات التعبير الشِّعريّ، وفتحت باب البحث في

فنّيّـة الشِّعر، وفي الـوضوح والغمـوض، وعلاقـة الشِّعر بـالفكر والفلسفــة وعلم النفس، ومفهــوم الشَّكــل، وطبيْعــة اللُّغــة الشِّعريّة. وكان التركيز الشَّائع في تلك الفترة، على ما لا يـدخل في ماهية الشعر بل في وظيفته ـ أي على دور الشِّعـر في النّضال، ومهمّته في التربية السياسيّة والوعي القومي ـ الاجتماعي، بعامّة.

- ٣ -

هنـا، يمكن السؤال ـ بعد هـذه الفسحة الـزمنيّـة: مـا قيمـة «سـوريال»؟ وجـوابي هو أنَّها تـاريخيّة، أكـثر منها فنّيّـة. غـير أنَّ التَّاريخيّة هنا تتَّصل بالشعريّة ـ ببنية الكتـابة، وأبعـادها المنفتحـة على التساؤل وإعـادة النظر والاكتشـاف، ممَّا يتيـح لنا أن نعـطي هذه التاريخيّة الصّفة التأسيسيّة، بينـما تتَّصل القيمـة التاريخيّـة في معظم شعر تلك المرحلة بالجـانب التَّاريخيّ السَّـطحيّ، بالحـدث والـوظيفة. ولهـذا فإنَّ هـذه التَّاريخيّـة، تأريخيّـة: لا تنفتـح عـلى المستقبل، وإنَّما تردّنا إلى الوقائع الماضية ـ إلى سطح التاريخ.

والشِّعر إذن هو ما يخترق التاريخ. هو وليده، لكنَّه يتجاوزه. ونحن نعرف التاريخ بالأعمال الإبداعيّة الكبرى، أكثر ممَّا نعـرف هـذه الأعـمال بـالتـاريـخ الـذي أبـدعت فيـه. إنَّ «جلقـامش» و«الأوديسة» ومسرح سوفوكليس، تمثيلاً لا حصـراً، أعمال تضيء مراحلها التاريخيّة، أكثر بكثير ممَّا تضيئها هذه المراحل.

الشّعر الحياة

أقرأ شعر ناديا تويني فيخيَّل إليّ أنَّ الحياة يمامـةٌ لا تخبّئُ الموت في جنـاح، إلاّ لأنَّها تخبّئُ الحبّ في جناحهـا الآخر. وبـين الموت الـذي هو الغيـاب، حيناً، والحبّ الـذي هو الحضـور، حينـاً، تتأرجح هذه القصبة التي نسمِّيهـا الإنسان. لكنَّهـا هنا قصبـة لا تفكّر كما يعلّم باسكال وإنَّما هي قصبة تَسكر كما يعلّم النّفـريّ. وتلك هي مسافة الشّعـر: صحراء واسعـة، تعشوشب فيـما تمتدّ بين الحضور والغياب، رملاً بلا نهاية.

ما الشِّعر إذن؟ إنَّه لقاء غائبٍ لا نراه إلاّ بين كلماته، لكن في زمن آخر. ودور الشِّعر هو أن يؤسّس هذا الزّمن الآخر.

ثمّة شِعرٌ يمسك بخيط الحياة ويسير وراءها: فهـو أقلّ منهـا. وثمّة شعرٌ يحيط بها لكي يأسرها في لحظته، فهو أكثرُ منها. إنَّـه،

لـذلك، أكـثر من الـزَّمن. أعني أنَّـه يهـدم الاستمـرار الخيـطيّ الأفقيّ التسلسـليّ للزَّمن، ويؤسّس لحظةً تتقـاطع فيهـا الأزمنـة. يرفض الدخول في قياس وعادة، ولا يهرب كالرِّيح.

هـذا هو الـزَّمن ـ النشـوة. يفصلنـا عنِ زمن الأشيـاء، وعن زمان الساعات. لا يسير كـالنَّهر، بـل يتفجَّر وينبثق. لا يؤرِّخ، بل يبتدئ.

الشِّعر، بهذا المعنى، مكان الإنسان. وبهذا الشِّعر تحاول ناديا تـويني أن تبني مكانها الخـاصّ. كلّ طمـوح إلى مثل هـذا البنـاء يتأسَّس على نـواة تكشفها لنـا، بين صيـغٍ كثيرة، صيغـة بسيطة للشَّاعر ليوباردي، تقول: «الموت والحبّ تـوأمان». والشِّعـر هو في آنٍ تجـربة حبٍّ جـاء أو يجيء وتجـربـة مـوتٍ جـاء أو يجيء. الحبّ يبدأ ما أكمله الموت، والموت يكمل ما بدأه الحبّ.

الحبّ لانهاية. ولا يمكن بلوغ اللاَّنهاية. لذلك يتدخَّل الموت كضرورة. لا ضرورة الخلاص من الوجود، بل الخلاص ممَّا يحدّ الوجود. عبثـاً يحاول الإنسـان، ضمن حدوده، أن يتخلَّص من الحدود التي يفرضهـا العالم عـلى الحبّ، لذلـك لا بدّ لـه من أن يقفز خارج الحدود لكن هذا القفز، أعني هذا الموت ليس موتاً للحبّ، بـل إنَّه مـوت لكلِّ مـا يناقضـه. وهو ليس انتقـالاً من اللَّحظة إلى الأبديّة، بل هو تأبيدُ اللَّحظة. هو هذه الصرخة التي يطلقها كلّ عاشق: «أيّها الزَّمن توقَّف». فالعـاشق لا يموت لكي

يمـوت فعلاً، وإنَّما يمـوت لكي يمـوت العـالم الـذي يحـول دون الحبّ. ولحـظةَ يكشفـ لنا الشِّعـر كلّ مجهـول، يترك لنـا في هذا الكشف ذاته، مجهولاً يولد باستمرار. ولحـظةَ يخلق فينا الشّعـورَ بأنَّنا نقبض على الحياة بـأكملها، يخلق فينـا الشعور النقيض بـأنَّ الحياة الحقيقيّة لم تبدأ. فالشِّعر هو كذلك طـائر يحمـل النهايـة في جناح واللاّنهاية في جناحٍ آخر.

الصّورة

لم أرَ الجسد يلبس الدمّ. لم أواكبه وهو يفيء إلى التراب. الصورة، وحدها، ملأت عليَّ «الأفق». وها هي، الآن، تجلس معي، نتذكَّر ونتحدَّث.

*

جئنا من جبل كريم لم يرافقنا فيه غير الفقر. لكنَّ الفقر الذي يخطو كأنَّه العصف: يروّض الزمن بيد، ويحمل الغضب العاشق باليد الثانية.

في طريقنا، أخذ ينهض بيننا تنافسٌ حبيب كأنَّه مباراة التوأمين: أيّهما سيكون الأكثر صبراً في سباق شوطهما الكفاحيّ، وأيّهما سيكون الأكمل تلبية للصوت الذي يناديهما؟

كان كلٌّ منَّـا قد عـرف شيئاً من المـوت الذي يسمَّى النضـال السيـاسيّ في بلاد، هي أيضـاً، بين البلدان التي يمكن أن يكتب تـاريخها بـالأشلاء. لكنّـه، مع هذا، تذوّقَ شيئـاً من الغبطة التي تتغلغل في ذلك الموت.

*

كان كلٌّ منَّا يبحث عن الضوء الأشدّ سطوعاً.

كان يعمل في إقامة الجسر الذي يطمس الهاوية، ويؤالف بين الجُرْح والجرح.

لكن، لم يجد أيٌّ منَّا غير الموت، صـارخاً في وجهـه: توقّف، من أنت؟

ولم يكن خـوفنا من المـوت. كنَّا نخـاف عـلى الحيـاة أن ينبـتر نهداها. أن تنكمش كالعجوز تتدفَّأ بحطب انهزاماتها وأحـزانها. أن تصير الرَّماد والوداع.

*

إنَّها صورته. تجلس معي، الآن، نتذكَّر ونتحدَّث.

ـ مـاذا نفعل، هـذا المسـاء؟ اللّقـاء خـطوات امَّحت. الفـرح خطواتٌ تَمّحي.

ـ من سيرحِّب، إذن، بالحياة المستسرّة في الحياة؟ بهـذا الزمن

الـذي نهيّئـه تحت الـزَّمن؟ من يحتفـل بـالشّهب الـطالعـة من أحلامها؟ وكيف نضع اللَّمسة الأخيرة على لوحة النشوة؟

*

في طريقنا، في فترةٍ ما، أخذنا نتباعد كمثل تباعد التوأمين.

انقطعتُ أنا إلى هواجسي أَنثرها في الكتابة. وأمَّا هـو، فازداد هجـوماً عـلى العمل. لم يكن، هـو الشَّاعـر، يفصل بـين نكهـة الشِّعر ونكهة الممارسة. كـان شاعـر حياة، يمـارس شعرَ الحيـاة. أَخذ يقتحم، ويستبسل كأنّ الفروسيّة من أسمائـه، أو كأنَّها شيء من أشيائه الأليفة.

كنت أشعر، من بعيد، أو حين ألقاه، أنَّه أكثر وثـوقاً من أيّ وقت مضى، وأعمق زهواً بما يتطلّع إليه، ويعمل من أجله.

وكان يخيّل إليّ، فيما أستطلع أحواله، أنَّ الإنسـان قد ينقلب إلى نبعٍ حقّاً: وأَنظر إليه لكي أتـأكَّد ـ فـأراه ينبجس، يتدفّق أو يترقرق، موزّعاً نفسه في خريطة بلاده.

*

إنَّها صورته. تجلس معي الآن، نتذكَّر، ونتحدَّث.

ـ أعـرف مثلك أنَّه كثيـراً مـا نـام عـلى الـرَّمـاد، لكي يهيّىء

الجمـر. أعرف مثلك أنَّـه كثيراً مـا تـدثَّـر بـالقشِّ لكي يفـاجئَ السنابل.

لكن، ها هو الرَّماد لايزال كأنَّه ثوبُ الأرض، وأكـاد أقول: عبثاً، تُسْرِجُ الشَّمس أحصنتهـا. الأهداب في الـرَّمل، والـطّرق هي الطّرق. وما من ضوء يتلألأ. المكـانُ إرْثٌ للرّيح، والـزّمن طقس جنائزيّ.

ـ كـلاَّ. الفضاء يغيِّم لا ليـظلم، بل ليكـون بيتهُ أكـثرَ حنيناً للشَّمس. كـلاَّ، سأقـول دائماً للضّـوء أن يكون حِـبر خـطواتي. وسأهتفُ دائماً: أيّها الحِبر مَازِجْ أحشائي.

*

أنت من لاتزال تعبر الشارع، هل تملك خطواتك، حقّاً؟
نكرع الدمّ ولا نرتوي: من أين لنا هذه الحمّى؟
نسبـح في موجِ الجثث، كـأنَّنا خشبٌ عـائم: من أين جاءنـا هذا السُّبات؟

*

أيّتها الشَّمس الطالعـة من الدمّ، ألن تضيئي قلوب البشر في بلادي؟

*

إنَّها صورته. في الموت تتَّحد الصّورة والمعنى.

هـل الصّـورة في عينيـك، هـل المعنى في نفسـك؟ إذن، لا موت.

بل الموت اسم آخر للحياة.

❊

موته يزورني حيث أنا.

لا أقدر أن أنهض لاستقباله.

تنهض صورته. تبتسم، تفتح ذراعيها وتهمس: أَهلاً.

الشعر والكفر

- ١ -

في هـذه القصاصـة من «المجلّة العربيّـة» الصادرة في المملكـة السعـوديّة (العـدد ٩١، أيّار ١٩٨٥) والتي يـرى القارئ صـورةً عنهـا، مـا يقـدِّم نمـوذجـاً عن النَّقـد الـدِّينيّ الفكـريّ ـ الأدبيّ، المتأصِّل في المجتمع العربيّ، والـذي يزداد اليـوم انتشاراً، لسببٍ أو آخر.

تتعلَّق المسـألة هنـا بنقد الشِّعـر. فهـذه المجلّة تصـدر حكـماً بـالكفر والإلحـاد على الشَّـاعر الصـديق الـدكتـور عبـد العـزيـز المقالح، استناداً إلى قراءة لإحدى قصائده: نعم الكفر والإلحاد، ببساطة تامّة، كتنفُّس الهواء وشرب الماء!

أقـول: قراءة. غـير أنَّها تتناقضَ بشكـلٍ كـامـل مـع طبيعـة

القراءة التي يفترضها الشِّعر، وتفرضها طبيعة اللُّغة الشِّعريّة. فهذه اللُّغة مجازيّة، وما تنقله إذن لا يدخل في مجال «الحقّ» أو «الباطل» - أو هو احتماليّ يرتبط بالتخيُّل والرَّمز، وليس وثوقيّاً يرتبط بالمعتقدات والمذاهب، على غرار ما نرى في لغة العلم والفلسفة والمنطق. فحين يقول الشَّاعر، مثلاً، «صار الله رماد» لا يقصد المدلول الحرفيّ المباشر الظاهر، أي لا يقصد أنَّ الله نفسه الذي يؤمن به المسلم هو في ذاته صار رماداً. تماماً، كما أنّ الآية الكريمة، مثلاً، «الرَّحمٰن على العرش استوى» لا تعني مدلولَها الحرفيّ، من أنَّ لله عرشاً مادّيّاً، وأنَّه يجلس عليه كما يجلس أصحاب العروش!

الشَّاعر هنا يرمز بقوله هذا إلى حالة عامّة من تراجع أو غياب فكرة الله الواحد وما تنطوي عليه من قيم وما تفترضه من سلوك. إنَّه، على العكس، ينتقد هذه الحالة التي تتمثَّل في كون الممارسة الدينيّة السائدة تبتذل فكرة الله المتعالية، وتشوّهها، بحيث يبدو الله عبر هذه الممارسة كأنَّه أصبح رماداً. والشَّاعر هنا مؤمن بالله كأبهى ما يكون الإيمان.

هكذا تفصح القراءة التي قامت بها هذه المجلّة عن هذه المفارقة: الملحد الكافر هو من يؤمن بالله، ومن يجلّه عن الممارسة التي تبتذله وتشوّه صورته!

- ٢ -

قبـل الأديان التي تقـول بوحـدانيّة الله، كـان الإنسـان يحمي الـوثن الذي اتّخـذه إلهاً، لأنّ الـوثن، بوصفـه مـادّيـاً، يمكن أن يُسرق أو يُحطَّم، لهذا كان المؤمن به يدافع عنـه ويحميه. أمّـا فـي الـوحدانيّـة، فالله هـو حامي الجميـع، وليس في حاجـةٍ إلى من يحميه.

إنَّ من يحتاج إلى الحماية هو الإنسان المسلم نفسه.

فماذا يفعل أصحـاب «المجلّة العربيّـة» وأخواتهـا «المسلمات»، لهـذا الإنسـان؟ مـاذا يقـدِّمـون للمسلم المضـطهَـد، المشرّد، السجين، الفقير، الأمّي، المريض؟ ماذا يفعلون لتحـرير المسلم من الاستعمال الخارجيّ الذي يسلبه ثرواته ويشـلّ طاقـاته، ومن الطغيان الداخليّ الـذي يدمّـر حيويّتـه، ويغلق في وجهه أبـواب الأمل في التقدُّم، وفي الحياة الحرَّة العزيزة الكريمة؟

إنَّ نشاطهم وقف على محـاربة أهـل الإيمان الحقيقيّ، وبـاسم حمـايتهم للدِّين، يمارسـون أبشع الفـظائـع، ويـطمسـون النُّـور الإلهيّ. إنَّهم يقلِّصون الإسلام والمسلمين في السّلطة القائمة التي تغـدق عليهم نعمها «الإسـلاميّة». إنَّهم «المعلِّمـون» «المـربُّـون» الذين توظِّفهم هذه السّلطة لتربية المسلمين وتثقيفهم! فالمسلمون في نظر السلطة وأجهزتها وكتَّابها، في حالة دائمة من «الطفولـة»، وهم لذلك في حـاجة دائمـة إلى «الرِّعـاية» و«الـتَّربية» - وإلى أن

يتعلَّموا كيف يكتبون وماذا، وكيف يفكِّرون وبماذا؟

والويل لمن يرفض هذه «التربية» أو يهرب منها. فإنّ الكفر والإلحاد أبسط درجة في هاوية العذاب الذي ينتظره.

- ٣ -

استطراداً، تذكِّرنا قصاصة «المجلّة العربيّة» بالنَّقد الأدبيّ التقليديّ الذي لايزال سائداً في بعض الأوساط الدِّينيّة، والتعليميّة - التربويّة. فأصحاب هذا النقد ينظرون إلى اللّغة بوصفها مجرَّد أداة للتواصل. وهذه نظرة إن صحَّت في إطار الكلام على الخطاب الحياتيّ اليوميّ، فإنّها لا تصحُّ أبداً في إطار الكلام على الخطاب الإبداعيّ.

وأذهب إلى أبعد من ذلك فأقول إنَّ هيمنة المقولة التي ترى بأنَّ اللُّغة مجرَّد أداة للتواصل، إنَّما هي السبب الأساسيّ بين أسباب استعجام العربيّ، لغويّاً، من جهة، وأسباب الأزمة الإبداعيّة في المجتمع العربيّ، من جهة ثانية.

إنَّ اللُّغة أكثر من أداة. إنَّها بعدٌ بنائيٌّ من الأبعاد التي تتحرّك فيها هويّة المجتمع وتتكوَّن، ولعلّها أن تكون، من ناحية ما، البُعد الأوَّل. فالإنسان بوصفه مفكّراً، شاعراً، لا يستخدم اللُّغة أدائيّاً كما يستخدمها الإنسان العاديّ في نشاطه اليوميّ،

وإنّما هو مكّوَنٌ بها أَساسيّاً: اللُّغة هي الإنسان نفسُه شاعراً. مفكّراً، وهي الفكر - رائِياً، عاملاً.

أن تكون اللُّغة مجرَّد أداة للتواصل يعني أنَّها لا ميزة لها في ذاتها، وأنَّها قابلة للاستبدال شأن الأداة. ذلك أنّ المهمّ، بحسب هذه النظرة، هو الإيصال وليس اللّغة. اللُّغة هنا تكون في مستوى الشفتين، تماماً كالآلة التي هي في مستوى اليدين. ولا علاقة لها جوهريّة بكينونة الإنسان وهويّته.

والحال أنَّ اللُّغة، وهذا ما يتجلَّى بخاصّة في المجال الكتابيّ الإبداعيّ، ليست مجرّد إسناد للذات المبدعة، بوصفها أداةً من خارج، وإنّما هي طاقة - جزء جوهريّ في حركيّة الإبداع وعمل الإبداع.

إنَّ هيمنة النَّظر إلى اللُّغة، ضمن مجال الإبداع الشعريّ، بوصفها مجرَّد أداة، أدّت إلى إيلاء «الموضوع» في الشِّعر الأهميّة الأولى، وإلى أن يصبح النَّقد الشعريّ نوعاً من المحاكمة «الأخلاقيّة»: هل تخالف القصيدة «القانون» - الأصول، العادات، القيم.. إلخ أم لا؟ وأدّت، بالتالي، إلى أن يلحّ هذا النَّقد على «الفائدة» في الشِّعر وهو، حتَّى حين يطلب اللّذّة من الشِّعر، فإنَّه يطلب اللّذّة المرتبطة عضويّاً بالفائدة. وطلب هذا النوع من «الفائدة» يقتضي مطالبة الشَّاعر بأن تكون «معانيه»

واضحة في «ظاهر» لفظه، تجنُّباً لكلِّ ما قد يقلق القارئ أو السامع، ويجابهه بأشياء لا يعرفها، ممَّا يطرح عليه أسئلةً لا يعرف أن يجيب عنها.

وهذا النَّقد يجهل كلّياً أو «يتجاهل» أنَّ الشعر «مفيد» بذاته، بوصفه نشاطاً إنسانيّاً خلّاقاً، وليس لأنَّه «يخدم» غاية «مفيدة»، أو يحمل «معنى» مفيداً. فليس الشعر مفيداً بكونه وسيلة، وإنَّما هو مفيد بطبيعته، بكونه هو ما هو. فالعاشق، مثلاً، أو الجائع أو الثائر لا يكتب شعراً لكي «يخدم» أو يفيد» العشَّاق أو الجائعين أو الثائرين، وإنَّما شعره امتدادٌ أو صورةٌ أو شكلٌ باللُّغة لتجربة العشق أو الجوع أو الثورة.

يقودنا هذا إلى القول إنَّ حضور الشِّعر مرتبط بحضور قرَّائه: القارئ خلّاق آخر، وهو يقارب الشِّعر من داخله لا من خارجه، بوصفه حركة استكشافٍ للعالم والإنسان، وليس بوصفه «إناء» يمتلئ بـ «غذاء» ما.

ويعني ذلك أنَّ القراءة التي لا ترى النصّ الشِّعريّ إلاّ عبر شبكة «الفائدة»، إنَّما تحجبه وتشوّهه. فللفنون والآداب خصوصيّة تحتّم النظر إليها في ذاتها، والاستسلام لسحرها التخيُّليّ، وحركيَّتها الخلّاقة. وفي هذا، على الأخصّ، ما «يغذِّي» القارئ، ناقلاً حواسّه وخياله إلى عالم... مختلف، يتحرَّك فيه ويتجدَّد، لا «بفكره» وحده، بل بكيانِه كلّه ـ

خصوصاً أنَّ النصّ الشِّعريّ بناءُ صورٍ وأخيلة، لا بناء «أفكار» و«آراء».

وفي هذا ما يخرجنا من النَّقد التقليديّ بوجهيه «المثاليّ» و«المادِّيّ»، فهذان، ليس أحدهما إلّا الآخر معكوساً. «حقيقة» هذا «باطل» ذلك، و«باطل» هذا «حقيقة» ذاك. إنَّ كلًّا منهما يبحث في النصّ الشِّعريّ عن «الحقيقة» أو عن «الباطل»، أي عن شيء ليس في النصّ، بل فيهما هما، وليس النصّ إلّا مرآةً ينظران فيه لكي يريا نفسيهما. وهكذا يلغيان الشِّعر، لكي يثبت كلٌّ منهما دعواه.

إنَّ النصَّ الشِّعريّ رمز، وعلاقات رمزيّة، وهو ليس «حقيقة» ولا «باطلاً»، وإنَّما هو «دلالة» و«احتمالات» تقدّم إمكاناتٍ جديدة للتساؤل. وفي هذا حصراً، ما «يزعج» كلًّا من هذين النقدين: إنَّ كلًّا منهما يستند إلى يقين مسبّقٍ قوامه أن ليست هناك «احتمالات» أخرى للتساؤل، لأنَّ «الأجوبة» كلّها، عن المشكلات كلّها، موجودة فيهما، مسبّقاً. ولهذا فإنَّ ما ليس فيهما، لا يكون إلّا التباساً أو خطأً.

هنا يبرز البعد النَّقدي في الإبداع الشِّعريّ، من حيث أنّه يجدِّد السؤال، ويكشف عن الخلل في الحقائق القائمة، ويشير إلى احتمالاتٍ أخرى لحقائق أخرى.

ومن هنا نكرِّر دعوتنا إلى أن يعود العرب إلى «خيرهم»

الأوَّل: الشعــر، وإلى لغتهم - في خصـوصيَّتهــا الإبــداعيّــة، وعبقريّتها.

نصّ القصاصة

«كيف يقول شاعر مسلم هذه القصيدة؟

* بعث لنا أحد القرَّاء الغيورين بقصيدة نشرتها إحدى «المجلاَّت» التي تصدر في إحدى الدول العربيّة للشَّاعر الدكتور عبد العزيز المقالح، وكم تألَّمنا أن نجد في هذه القصيدة مقاطع فيها إلحاد وكفر واستهزاء بذات الإلَه..

وتصدر مثل هذه الأشياء من شاعر عربي مسلم.. لقد ورد في هذه القصيدة ما يَدْمى له القلب قبل العين. ولكيلا نكون متجنِّين على هذا الشاعر نأتي ببعض كلماتٍ ومقاطع من قصيدته ـ ونستغفر الله من كلّ ما ورد فيها.

«صار الله رماد

صمتاً

رعباً في كفِّ الجلاّدين

حقلاً ينبت سبحات وعمائم
بين الربِّ الأغنية الثروة
والربِّ القادم من (هوليود)»
ويقول فيها:
«كان الله قديماً ـ حبّاً كان سحابة
كان نهاراً في اللَّيل
أغنية تغسل بالأمطار الخضراء تجاعيد الأرض»

* هذا بعض ممَّا في هذه القصيدة الكافرة.. وإنَّنا لنأمل أن تكون القصيدة قد نسبت للشَّاعر المقالح خطأ.. فلا غرابة أن تأتي هذه القصيدة من ملحد كافر، لكن أن تأتي من شاعر عربي مسلم فهذا هو ما يجعل جراحنا تنزف ألماً.. إنَّ هذه القصيدة تأتي في وقت نحن أحوج ما نكون فيه إلى ربِّنا وإلى الإيمان به لينصرنا على أعدائنا.. فنعيد قدسنا.. ونستعيد كرامتنا الجريحة.

وبعد، فماذا نقول من تعليق.. فالقضيّة أكبر من كلِّ تعليق ونتمنَّى مرَّة أخرى ألّا تكون هذه القصيدة صدرت من شاعر عربي مسلم.

«تعالى الله عمَّا يقولون علوّاً كبيراً»

«المجلّة العربيّة»
(العدد ٩١ أيَّار ١٩٨٥)

اشــارات

* **بداية بين مَنْفيينْ**: نَصّ كُتِب خِصّيصاً للإلقـاء في «البينيال الـدّولي الثـامن عشر للشِّعــر» (بلجيكـا، لييــج ٣ ـ ٧ أيلول (سبتمبر، ١٩٩٢).

* **النصّ القرآنيّ وآفاق الكتابة»**:

النصّ العربيّ للمحاضرة التي ألقيت بالفرنسيّة في الكولّيج دو فرانس، بدعوة من ايف بونفوا أستاذ كرسي الشِّعر في الكـولّيج، وفي إطـار دروسه حـول مالارميـه. وذلك في ٣ شبـاط ١٩٩٢. وكان عنوانها الأصلي: **النصّ القرآنيّ**: كتابة ليست شعراً وليست نثراً.

* «**الشِّعر والثقافة اللاّشعريّة**»: بحث قُـدّم في ندوةٍ نـظّمتها

الأكاديميّة السويديّة في ستوكهولم، ديسمبر (كانون الأوّل) ١٩٩١، حول «الأدب الصّعب». وقد آثرت في الكلام على هذا الأدب أن أنطلق من تجربتي الشخصيّة الخاصّة في المجتمع العربي وفي إطار الثقافة العربيّة. آثرت كذلك أن أقصر كلامي على الشعر، لأنّه كما يُخيّل إليّ، الأكثر إضاءةً في هذا الصدّد. وظنّي أنّها إضاءة تسهم مع تفهّم المشكلات والمصاعب التي تواجهها الكتابة الشعريّة في العالم، اليوم.

* «**مستقبل الشِّعر/ شعر المستقبل**»: نصّ الكلمة التي ألقيت في ندوةٍ حول مستقبل الشِّعر، نظّمها «معهد الفنون المعاصرة» (لندن، حزيران ١٩٩٢). شارك في الندوة: جوزيف برودسكي (جائزة نوبل ١٩٨٧)، ميلوش (نوبل ١٩٨٠)، والشّاعر الكاريبي ديريك وولكوت (نوبل، ١٩٩٢).

* «**الإنسان لا المكان**»: حوارٌ نُشر، في «لسان الحال، بيروت، ١٧ كانون الأوّل، ١٩٦٧).

«**تحيّة**»، مقدّمة لكتابٍ فنّي خاصّ لضياء العزّاوي، تحيّةً للجواهري. (لندن، ١٩٨٩).

* «**كان واقفاً والزّمن عصفور يعبر**»: حوار ظهر في جريدة «الثورة» (دمشق، ٢/٧/١٩٧٧).

* «**الكـذب/ الصـدق**»: («لسـان الحـال» بـيروت ١٤ آب ١٩٦٦).

* «**السيّـاب، بعـد نصف قــرن عـلى ولادتــه**»: جـريــدة «الثورة»، دمشق، ١٩٧٦.

* «**الصُّورة**»: تحيّة للصديق الشّاعر كمال خير بك.

* «**الشِّعــر والكفــر**»: نشرت في مجلّة «الكـفــاح العــربي» (بيروت، ١٩٨٥).

اخوّة الشعر

- ١ -

رأيته، للمرّة الأولى، في السنة ١٩٥٧. كان هذا اللّقاء الأوّل قصيراً، وجاء حـديثنا مـزيجاً من التعـارُف، وتبادُل الـرأي حول الشِّعر.

حاولتُ، في أثناء الحديث، أن أتذكّـر قراءتي شعـرَه، وأقارن بـين الشخص الذي تخيّلتـه، عـبر كلماتـه المكتـوبـة، والشّخص الذي أحادثه. وكان في نـظراته وفي نـبرته مـا جعلني أزدادُ تعلّقاً بهذا السرّ الذي يجمع في الشّخص الواحد بين كآبة القلب وفرح العقل. فَقَدْ بَدا لي حضورهُ كمثل وردةٍ تتوهّج نضارةً حـين تنظر إليها بعين الجسد، لكنَّك تـرى حين تتـأمّلها بعـين البصيرة، أنّ

هاجس الذّبول هو ما يشغلُها. إنّه حضورٌ كمثل كوكبٍ من الحزن يدورُ في فلكٍ من رجاء الفكر وتفاؤل الإرادة.

- ٢ -

لم يَتَيَسَّرْ لي أن أعرفه كثيراً في حياته الشخصيّة. لكنّه، شاعراً، ظَلّ، بالنسبة إليّ، ينمو ويتَحرّك في ذلك العالم الآخر السرّيّ، المُظلّل، داخل العالم الظاهر المباشِر، والذي ترسمُه أخوّة الشِّعر. وتلك العلاقة بين حياته وشعره، كانت هي نفسها التي تضيء علاقاته مع الآخرين. فقد كان الشعر صدره الذي يَفتحه للآخر، ويده التي يمدّها له، في ما وراء السّياسات. فليس شعره فنّاً في الصّداقة مع الكلمة وحسب، وإنّما هو كذلك فنٌّ في الصداقة مع الآخرين.

- ٣ -

«حالات نفس»: هكذا يصف شعره. عِبْر النّفس - مِرْآةِ الأشياء والكلمات، والتي لا تكاد، تهدأ، شِعريّاً، حتّى تضطرب، ولا تكاد تَضْطربُ حتّى تهدأ - يَتقلّب هو الشّاعر، ويقلِّب النّظَر في الأشياء حوله، ويتقلّب شعره في هذه «المسرّة» التي تبدو، لسرعة زوالها، كأنّها «الكآبة»، وفي هذه «الكآبة» التي تبدو، لشدّة الرّجاء الكامن وراءها، كأنّها «المسرّة».

لا اليأس، لا الأمل. بل الفسحة التي تقوم بينهما. وتلك هي

الفسحة التي يهيّئها القلب. العقل تَحليل، وهو، إذ يحلّل، مَسُوقٌ إلى أن يرى ما يَمثل أمامه: الظّلمة. القلبُ، على العكس، يَخْترق - يرى بقوّة النّبض ذاته، بالطّبيعةِ والضرورة، النّور أيضاً، ولو كان بَعيداً وَمسْتَعصياً. القلب، لا العقل، هو الذي يأخذ بيدنا ويضيئنا في ظلام العالم.

«حالات النّفس» هذه، هي إذن، «حالات القلب»، وشعره هو كتابة هذه الحالات: سَفرٌ فيها، وبها، وعِبْرها.

- ٤ -

منذ أن قرأت شعره، قرأته دون أيّ هاجس إيديولوجيّ. قرأته شعراً - بِحصَرْ المعنى. فهو شعرٌ للشِّعر - أعني للإنسان، قبل أن يكون للإطار أو المنحى. والشّاعر هنا يسكن في داخل نفسه، جاراً لهذا الهدير الهائل من التّاريخ وأشيائه، في قَرارة السرّ والحزن. ولا يجيء المعنى من خارج، بل من داخل. فهو يعرف أنّ العالم يسير وعلى وجهه قناعٌ من السّراب، فلماذا الدّخول في هذه المسيرة؟ وليس الحاضِرُ إلاّ مشهداً يُشابه الوهم يَتطاول في غاباتٍ من «العَوسج الملتهب»، بلا نهاية.

ماذا يقدر الشّاعر أن يفعل ضدّ هذا الظّلام الغامر؟

سينادي الشّمس، سيحاول أن يرسم وجه الفجر، سيقول

إنّ الضّوء الذي يُنيرنا هو في طريقه إلينا، يكاد أن يصل، طالعاً من ذلك الظّلام نفسه.

وها هو شعره لايزال يبدو لي، كما كان في هوّيته الأولى: كمثل صفحةٍ من الضّوء منسوجةٍ بخيوطٍ من اللّيل، أو مثل صفحةٍ من اللّيل منسوجةٍ بخيوطٍ من الضّوء.

- ٥ -

في هذا ما قد يفسّر الحزنَ السرّيّ في شعره. ولعلّه حزنٌ يَرْشح من ذلك الإحساس العريق في شرقنا المتوسّطيّ، الإحساس بالعدم، وبأنّ كلّ شيء هباء. ولا تكون القصيدة هنا إلاّ مَنْفَى داخل هذه الحالة من الإحساس، حيث يغوص الشّاعر في أغوار ذاته، ويعلّم اللُّغة أن تكونَ الجرحَ والقلقَ والعذاب، لكي تقدرَ أن تكونَ لغة الحبّ، ولغة الإنسان.

هكذا كان شعره حبّاً لا ينفصل عن الألم، وألماً لا ينفصل هو الآخر عن الحبّ.

- ٦ -

هذا الذي كان شعره كمثل شخصه خجولاً، يكاد أن ينسحب متوارياً كزهرَةٍ في غابة وراء حجابٍ من الشّوك الذي يُسمّى العالم،

هذا الذي كان يتحرّك فوق أرضٍ صغيرة، لكن على تخومها تزدحم آلامٌ كبيرةٌ وافدةٌ من كلّ صوب،

هذا الشَّاعر الذي كان يكتب الشعر كما تكتب الوردة رائحتها، هو يوسف غصوب.

يوسف غصوب شاعر بين الشّعراء الذين حاولوا أن يحوّلوا حياتهم التي أمْلاها الله إلى شعرٍ يُمليه القلب. وها هي تلك «الأبواب المغلقة» تتوهّج، عبر الشِّعر وفي ما وراء الموت، عاليةً بين أبواب شعرنا، المُشرعةِ العالية.*.

(باريس، حزيران ١٩٨٦)

---

* ظهرت هذه الكلمة مقدّمةً للأعمال الكاملة للشَّاعر اللبناني يوسف غصوب (دار النّهار للنشر، بيروت ١٩٨٧).

ربّما أثارت عبارة «الكتابة القرآنيّة» تساؤلاً. ذلك أنَّ القرآن نزل وحياً وبُلِّغ شفويّاً. والكتابة عملٌ إنسانيٌّ قام به أشخاصٌ كُلِّفوا به. والجواب عن هذا التساؤل هو أنّني أتحدَّث عن النصِّ القرآنيّ كما دُوِّن، استناداً إلى سماعه من ناقله النبيّ الذي سمعه مباشرة من الوسيط بينه وبين الله: الملاك جبريل، ممَّا تُجمع عليه الروايات كلّها».

صمّم الغلاف الفنّان ضياء العزاوي



دار الآداب
هاتف ٨٠٣٧٧٨ - ٨٦١٦٣٣
ص.ب ٤١٢٣ - ١١ بيروت